



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

RECITAL DE MÚSICA NACIONAL Y POPULAR PARA
CUARTETO VOCAL MASCULINO: ARREGLOS E
INTERPRETACIÓN EN ESTILO POP LÍRICO

Tesis previa a la obtención
del grado de Magister en
Pedagogía e Investigación Musical

DARWIN VINICIO ZÚÑIGA CALLE.
AUTOR
MAGISTER ARLETI MARIA MOLERO ROSA
DIRECTOR

CUENCA – ECUADOR
2016



RESUMEN

En la presente investigación proponemos un estudio de un género del cual no se ha tenido muchas referencias, pocos exponentes han realizado propuestas sobre la temática, el *pop lírico*, basándonos en un inicio en las características de la música vocal y el estudio de su técnica e interpretación.

La música vocal es un tema muy amplio, por eso solamente nos centraremos en principios específicos como la técnica, los diferentes tipos de voces, agrupaciones involucradas en la historia de la música vocal desde mediados de siglo XX, arreglos vocales para cuarteto masculino, etcétera.

El *pop lírico* u *operatic pop*, como también se le conoce, al ser un estilo nuevo relativamente en nuestro país, será objeto principal de nuestro estudio, conoceremos en qué consiste y cuáles son las características que hacen de este estilo tan versátil al momento de fusionarse con diferentes géneros, en este caso, música nacional ecuatoriana —pasillo, albazo, fox incaico—, música latinoamericana y música popular —balada pop— y el repertorio escogido, interpretado con técnica de canto lírico.

Detallaremos el proceso compositivo y sus lineamientos generales así como del formato instrumental utilizado en los arreglos, tanto musicales como vocales, y de qué manera se han fusionado para una interpretación adecuada en un concierto de graduación.

Palabras clave:

MÚSICA, CANTO, POP LÍRICO, POP, LÍRICO, OPERATIC POP, OPERATIC, VOICES, CUARTETO, ARREGLOS, MÚSICA VOCAL, PASILLO, FOX INCAICO, BALADA, ESTILO.



ABSTRACT

In this research we propose a study of a genre that has not had many references, few exponents have made proposals on the subject, the lyrical pop, based initially on the characteristics of vocal music and the study of its technical and interpretation.

Vocal music is a broad topic, so only we will focus on specific and technical, different types of voices, groups involved in the history of vocal music since the mid- twentieth century, vocal arrangements for male quartet, etc.

The lyrical pop or operatic pop, as it is also known, being a new style relatively in our country, will be the main object of our study, we will know what it is and what are the characteristics that make this style so versatile when merge with different genres, in this case, an Ecuadorian national music —pasillo, albazo, fox incaico—, Latin American music and popular music —pop ballad— and chosen repertoire, performed with opera singing technique.

Will detail the compositional process and general as well as the format used in instrumental arrangements, both musical and vocal lines, and how have merged for proper performance in a graduation concert.

Keywords:

MUSIC, SINGING, LYRICAL POP, POP, OPERA, OPERATIC POP, OPERATIC, VOICES, QUARTET, ARRANGEMENTS, VOCAL MUSIC, PASILLO, FOX INCAICO, BALLAD, STYLE.



INDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I.....	14
FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS	14
1.1. Música Vocal y Pop lírico	14
1.2. El Pop Lírico	16
1.3. Técnica Vocal	18
La Respiración.....	19
Proyección del Sonido	20
Breves consejos.	22
1.4. Estilo	24
1.5. Cuarteto Voices	24
CAPÍTULO II.....	27
PROCESO CREATIVO E INTERPRETACIÓN	27
2.1. PROCESO CREATIVO	27
2.1.1. Técnicas compositivas.....	28
Estilización Armónica.....	28
2.1.2. Criterios para la selección del repertorio	29
2.1.3. Lineamientos generales del proceso compositivo	30
2.2. PROCESO INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS	31
2.2.1. Adoración (pasillo).....	31
Breve análisis del arreglo vocal	32
2.2.2. AVECILLA—AMARGURA (Albazos).....	40
2.2.3. América, América (Balada).....	52
2.2.4. Cajita de Música (Folklórica Latinoamericana)	56
2.2.5. Como yo te amo (Balada) 1979	60
2.2.6. Esos Ojitos Negros (Balada).....	65
2.2.7. Invernal (Pasillo)	70
2.2.8. La Bocina (Fox Incaico).....	75
2.2.9. Perdóname (Balada)	82
2.2.10. Qué Será de Ti (Balada).....	89
Sobre el acompañamiento musical	96



CONCLUSIONES	97
ANEXOS	98



Nº1 Cláusula de Derechos de Autor

Darwin Vinicio Zúñiga Calle, autor de la tesis "Recital de Música Nacional y Popular para Cuarteto Vocal Masculino: Arreglos e Interpretación en Estilo Pop Lírico", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 19 de enero de 2016


Darwin Vinicio Zúñiga Calle
C.I. 0104133673



Nº2 Cláusula de Propiedad Intelectual

Darwin Vinicio Zúñiga Calle, autor de la tesis "Recital de Música Nacional y Popular para Cuarteto Vocal Masculino: Arreglos e Interpretación en Estilo Pop Lírico", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad del autor.

Cuenca, 19 de enero de 2016


Darwin Vinicio Zúñiga Calle
C.I. 0104133673



AGRADECIMIENTOS

A la vida, por permitirme disfrutar de la música con toda la pasión y entrega, para hacer lo que más amo, cantar. A todos quienes han sido un referente para mi formación profesional y artística, a quienes en el escenario supieron compartir sus conocimientos sin egoísmos vanos.

Maestra Arleti Molerio, a Usted un agradecimiento muy especial.



DEDICATORIA

A mi adorada hija Belén, quien llena mi vida con su existencia, a mis padres Efraín y Luisa, porque creyeron en mí siempre y me apoyaron, han sido una gran bendición en mi vida. A mi hermano Pablo, por la oportuna palabra de aliento en los momentos difíciles, aunque esté lejos.

Tal vez no tenga nada material para brindar, solo mi voz que sonará siempre para los míos, aunque no estén aquí conmigo.



INTRODUCCIÓN

Existen varios grupos y ensambles corales que realizan arreglos vocales mixtos, en su mayoría son interpretados a *capella*¹, la ejecución con acompañamiento instrumental se efectúa con menor frecuencia. Se dan conciertos y recitales de dichos arreglos y no se muestra una fusión que proponga algo más allá de la música vocal. Se han realizado varias grabaciones también de esta música, podemos citar brevemente a: *Fantasia ensamble (Quito) —cd de alma y voces 2010—* (García, 2010), *Coro Juvenil del conservatorio José María Rodríguez (Cuenca) —cd Coro Juvenil 2007—* *Vozteso Ensamble (Quito) —cd vozteso 2005—* (Youtube, 2005), etc.

No se ha podido apreciar mucha difusión en los diferentes medios de comunicación de la ciudad y del país, con respecto a arreglos para ensambles vocales de música popular y menos aún con un estilo *pop lírico*. Por esta razón el presente trabajo de investigación pretende cubrir de alguna manera esta necesidad cultural, a la vez que aplicar el género mencionado, con arreglos vocales e instrumentales, a la música popular y nacional ecuatoriana. Se realizaron arreglos donde se muestra la fusión de la música popular y nacional, con técnicas de canto lírico, un fenómeno que ha tomado gran espacio entre quienes aprecian la ópera y la música popular, nuestra intención es acercar al público hacia el diverso mundo del canto lírico, dichos arreglos se lograrán poniendo en práctica diversas técnicas de composición sobre melodías conocidas, sin perder la originalidad y el estilo musical, que se quiere exponer, partimos de una propuesta que consiste en dibujar una línea melódica en cada obra musical y sobre ella aplicar diversos conocimientos técnicos de composición, orquestación, arreglos, etc., para concebir la partitura deseada manteniendo la línea que caracteriza a la música popular y la música ecuatoriana, sumando a ellos una variedad de instrumentos sinfónicos e instrumentos utilizados en la música pop (guitarras, bajo, batería, teclados, etc.)

Las áreas donde se desarrollará el conocimiento serán: Técnico-compositivo, arreglos de música nacional y popular con estilo “Pop-lírico”.

¹ La música “a capella” fue instrumento idóneo de la polifonía de la segunda mitad del Siglo XVI y del Siglo XVII, siendo el modelo más puro y propio de un grupo coral (media, 2015).



Justificación

A través de este trabajo de investigación se busca exponer la manera de concebir el estilo Pop-Lírico en nuestro medio, podemos acercarnos al público no operístico al estilo “formal-popular” llamado de otra manera, para ello se dará a conocer las diversas posibilidades de fusionar la música ecuatoriana y popular, a través de los distintos géneros musicales conservando la esencia y forma.

Planteamiento del problema

¿Cómo realizar arreglos para cuarteto vocal masculino, utilizando diferentes técnicas de composición y arreglos, con un estilo pop lírico?

Pocas agrupaciones se han interesado en darle una nueva cara a la música popular y la música nacional ecuatoriana por ejemplo: *Quimera (Quito)* quienes han presentado una propuesta musical con un formato instrumental de guitarras y voz femenina. Se han realizado una serie de adaptaciones y arreglos de todo tipo de música nacional ecuatoriana, en su mayoría podemos señalar a *La Toquilla*, quién realizó una interesante fusión de música ecuatoriana con estilo rock, dando importancia al característico requinto, a pesar de ello no ha habido mucho interés por fusionar de manera vocal e instrumental el pop con el canto lírico.

En este caso, se adaptará el fenómeno mundial pop lírico a un medio popular local, mediante la realización de arreglos de música popular y música nacional ecuatoriana, interpretados con una técnica vocal lírica y en la parte de los arreglos musicales, se los combinará con un formato instrumental pop estándar (batería, bajo eléctrico, piano, teclados, etc.), instrumentos sinfónicos convencionales como violín, viola, chelo, contrabajo, trompeta, trombón, flauta, corno francés, fagot, oboe, percusión sinfónica, etc. La fusión correcta de todos estos elementos da como resultado un estilo con un alto resultado musical y ensamble sonoro muy bien logrado.

Al momento de concebir un arreglo, igual que el proceso compositivo, se debe tener claro los objetivos a lograr, sin embargo, hay momentos que a medida que se desarrolla el trabajo, el arreglista puede descubrir nuevas ideas que amplían sus horizontes creativos, para ello, se debe realizar un análisis



detallado del tema musical en el que se va a trabajar. Existen algunas obras que se pueden adaptar fácilmente a otros estilos completamente diferentes al original, inclusive se puede modificar², el compás, tiempo, formato instrumental, entre otros.

Una de las mayores dificultades presentes en la aplicación de arreglos para la música popular es la dirección y sus objetivos, para ello, se procederá de manera que la música no pierda su fluidez, sencillez y esencia logrando de esta manera un fácil reconocimiento y aceptación por parte del oyente.

Hipótesis

Mediante arreglos musicales debidamente intencionados, en los aspectos armónicos, melódicos y rítmicos, es posible interpretar música popular y nacional ecuatoriana con un estilo pop lírico en formato de cuarteto vocal masculino.

Objetivo general

Realizar arreglos de música nacional ecuatoriana, utilizando técnicas compositivas tradicionales y contemporáneas, en función de un estilo pop lírico para cuarteto masculino (dos tenores y dos barítonos), y presentarlos en un concierto demostrativo con acompañamiento pregrabado.

Objetivos específicos

1. Elegir un repertorio adecuado de géneros musicales ecuatorianos. 10 canciones.
2. Realizar arreglos vocales y musicales, para el formato de cuarteto vocal masculino, con estilo pop lírico.
3. Demostrar y analizar los elementos compositivos utilizados en la aplicación de los arreglos vocales y musicales al ensamble vocal.
4. Interpretar dichos arreglos adecuadamente, de manera que se pueda respaldar la propuesta musical realizada.

² La canción "Paisaje" interpretada por *Franco Simone* originalmente tiene un compás de 6/8, el artista argentino *Vicentico* tomó este tema musical y realizó una versión pop más actual, con una modificación en el compás a 4/4 (Youtube, 2010) (VicenticoVEVO, 2011).



Desde el punto de vista metodológico, en principio se hará una recopilación de material e información que nos sea útil para reconocer la realidad del fenómeno “glocal”³ a tratar; rodeándonos de información nunca antes documentada. Nuestra técnica es netamente de experimentación, realizar arreglos musicales e interpretarlos de una manera correcta para la fácil recepción en el oyente. La investigación en función del trabajo posterior será en consecuencia, de epistemología cualitativa.

³ Unión de las palabras *global* y *local*, término utilizado para describir algún fenómeno global adaptado a un medio local. Se desarrolló inicialmente en la década de 1980 dentro de las prácticas comerciales de Japón. El concepto procede del término japonés "dochakuka" (derivada de dochaku, “el que vive en su propia tierra”).



CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS

1.1. Música Vocal y Pop lírico

La música vocal consiste en la interpretación de temas musicales solamente con la voz humana, sin acompañamiento, a ésta se le da el nombre de música a *capella*. En cuanto a ensambles de música vocal existen formatos como por ejemplo:

- Voces blancas.- Formado por voces de niños o mujeres.
- Coro mixto.- formado por voces femeninas y masculinas
- Coral de Cámara.- formado por hasta 18 voces entre mujeres y hombres indistintamente.
- Cuarteto.- formado por una soprano, una contralto, un tenor y un bajo o barítono, este formato es el más común para la interpretación de *solos* o *ensambles* en obras clásicas como, misas de réquiem, oratorios, sinfonías, etc.
- Orfeón.- formado por voces únicamente de hombres tenores 1, tenores 2, Barítonos y Bajos, todos estos ensambles fueron creados para interpretar música tanto religiosa como profana.
- Ópera y musicales.- Se encuentran clasificados dentro de la “música vocal dramática”, donde la voz cumple un papel indispensable en la interpretación, así como el aspecto instrumental y escenográfico. (Melómanos, 2015) (Ujaen.es lmalaya, 2015)

A partir de los años 50, existió un desarrollo notable de la música vocal, especialmente en EEUU con la aparición de grupos que mostraban sus cualidades vocales de una manera muy particular interpretando géneros como el *soul* o el *blues*. Estas agrupaciones sirvieron de modelo experimental para nuevas propuestas musicales que en décadas siguientes tomaron las riendas de un estilo que con el paso de los años perdió popularidad, entre los más representativos están: *The Platters* (1950), *The Temptations* (1960), *The Four Tops* (1970), *The Beach Boys* (1970), *New Edition* (1980), *New Kids On The Block* (1990), *Boyz II Men* (1990), *'N Sync* (2000), etc. Todos estos grupos



reinventaron el estilo de “grupo vocal”, iniciado por cantantes de raza negra y desarrollado para convertirse en un producto prefabricado, dando más importancia a la imagen y a coreografías que al aspecto musical.

Existen grupos vocales a capella que han presentado propuestas comerciales, entre los que más se han destacado se encuentran:

- *Take 6* (EEUU)
- *Cluster* (Italia)
- *The King Singers* (Inglaterra).
- *Voz en Punto* (México)
- *Los cuatro cuartos* (Chile)
- *Bocapelo* (Ecuador)
- *Coro de cámara Exaudi* (Cuba)
- *Vocal Sampling* (Cuba), entre otros.

En la actualidad existen variedad de ensambles y grupos que han propuesto nuevos esquemas musicales, los mismos han modificado el orden clásico de soprano, contralto, tenor y bajo que comúnmente se ve en la música vocal clásica, inclusive sus timbres y registros no tienen una característica específica. Incluyen en sus filas una particularidad muy especial que es el “beat box”⁴, el beatboxer hace el papel de percusión en la agrupación vocal aparte de emitir sonidos y efectos que dan un matiz especial y divertido a la canción, como centro rítmico, la percusión vocal. Entre los más destacados podemos nombrar a: Pentatonix⁵ (EEUU), The Voca People⁶ (Israel), D6 (Perú), y otros más.

⁴ Es la recreación de patrones de ritmo y los sonidos musicales de percusión usando sólo la boca, los labios y las cuerdas vocales. Se originó en su forma moderna a principios de 1980 con la cultura hiphop, y los primeros grupos de rap generalmente incluían un beatboxer que tenga una gran cantidad de práctica, técnica, control de la respiración, ritmo natural, coordinación y conocimiento. El beatboxer a menudo imita temas conocidos o improvisan ritmos (Media, 2011).

⁵ Pentatonix (a veces abreviado como PTX) es un grupo de música a capela compuesto por cinco vocalistas: Kirstin 'Kirstie' Maldonado (soprano), Scott Hoying (barítono), Mitch Grassi (tenor), Avi Kaplan (bajo) y Kevin 'K. O.' Olusola (beatbox). Procedentes de Arlington, Texas (Estados Unidos) El grupo ganó la tercera temporada de The Sing-Off de la cadena NBC obteniendo 200.000 dólares y un contrato de grabación con Sony. En 2015 ganaron el premio Grammy a "Mejor arreglo, instrumental o a capela"

⁶ The Voca People se describen de la siguiente manera: son “extraterrestres” amistosos del planeta Voca, en algún lugar detrás del sol donde toda la comunicación se hace por la música y las expresiones vocales. Un nuevo fenómeno intergaláctico como ningún otro espectáculo. Sonidos vocales asombrosos, accapella cantando con el arte del beatbox creando una increíble gama de sonidos e instrumentos. En sus espectáculos incluyen música de todos los tiempos, la comedia y la interacción con la audiencia.



1.2. El Pop Lírico

“Cantar es una manifestación de convivencia y expresión de sentimientos, además de una manifestación cultural y musical.”

Anónimo

A lo largo de la historia de la música han existido muchas fusiones entre estilos de música. El pop lírico u *Operatic Pop*, como también es llamado, es un estilo que nació en Europa en los años 90 gracias a la fusión del canto lírico y la música pop (popular), desde entonces ha tomado fuerza y espacio en la industria musical, de la mano de importantes cantantes de ópera como Andrea Bocelli, Alessandro Safina, Luciano Pavarotti, éste último se puede decir que es uno de los pioneros en volcar el canto lírico a la música popular al crear un festival anual llamado “Pavarotti and friends”⁷. Otros importantes intérpretes en la actualidad han sido Sarah Brightman, Emma Shaplin, Katherine Jenkins, Josh Groban, Mario Frangoulis, Il volo, Paul Potts, Il Divo, Filippa Giordano, Fernando Lima y otros más, todos ellos han realizado gigantescos conciertos masivos alejados completamente de los teatros de ópera (Tsioulcas, 2014).

Un caso especial son “The Three Tenors”, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo y José Carreras, la primera vez que estos grandes cantantes de ópera se reunieron fue hace 25 años para dar un concierto de caridad y con motivo de la final del mundial de Italia 90, en Roma el 7 de julio, dirigido por el maestro Zubin Mehta⁸, y no sería la última vez pues se han celebrado más de 40 conciertos entre la década de los 90 y 2000, un numeroso público se sorprendió al ver a los dos tenores españoles y un italiano juntos pues pensaban que eran potencialmente rivales, pero no era así. En esa ocasión

⁷ Luciano Pavarotti (Módena, 1935 - Ibídem, 2007) Su compromiso social como cantante se tradujo en múltiples actuaciones solidarias. Tras este concierto, Pavarotti participó en una serie de recitales titulados War Child junto a estrellas de la canción como Bono (de U2), Elton John o Liza Minnelli. En 1997 se inauguró en Mostar (Bosnia-Herzegovina) el centro musical Pavarotti Music Centre, gracias a los beneficios obtenidos en las giras del espectáculo Pavarotti & Friends en 1995 y 1996. Posteriormente, y mediante el citado proyecto musical, Pavarotti aportó ayudas a proyectos en Guatemala y Kosovo (1999), y en Camboya y el Tibet al año siguiente (Ruiza, Biografías y Vidas, 2004-2015).

⁸ (Bombay, 1936) Director de orquesta indio. Hijo de Mehli Mehta, fundador de la Orquesta Sinfónica de Bombay, Zubin Mehta realizó sus primeros estudios de piano y violín con su padre. A los 18 años abandonó sus estudios de medicina en India para asistir a las clases de dirección orquestal de Hans Swarowsky en la Academia de Música de Viena, donde, además, fue contrabajista de la orquesta de estudiantes (Ruiza, Biografías y Vidas Enciclopedia Biográfica en línea, 2015).



interpretaron arias de ópera y canciones populares italianas y universales que se convertirían en un modelo a seguir para generaciones venideras de cantantes líricos.

Así también hay quienes rechazan totalmente esta fusión del canto lírico con el pop, sobre todo los acérrimos amantes de la ópera que piensan que es como un tipo de herejía o sacrilegio por parte de cantantes líricos que no han tenido gran éxito en la ópera y giran sus carreras hacia la fusión de sus voces con música “más comercial” (Louwerse, 2015), por quienes ha sido desmentido pues ha habido exponentes del canto lírico y pop lírico que lo han hecho magistralmente y han consagrado sus carreras gracias a ello.

El pop lírico nace de un fenómeno mundial, que ha unificado su mercado en la industria musical en el aspecto cultural, convirtiéndolo en un producto de masas a través de una serie de transformaciones que le da un carácter global consumible, el mismo que interrelaciona sociedades y culturas locales en una cultura general.

El objeto de ésta investigación es aplicar ese fenómeno “glocal” a nuestro medio popular no operístico (Scot, 1998). Se puede conseguir con la ejecución de arreglos e interpretación de temas populares y música nacional, pero de un modo “estilizado”⁹ de esta manera el público se siente atraído al estilo del canto lírico pues pueden apreciar que se puede dar un tinte diferente a la música sin que esta pierda su esencia.

En la música, el impacto de la “glocalización” se ha demostrado a través de la creación de grupos o bandas que lo más impresionante e importante que tienen es su presentación, el empaque que envuelve al producto, obviamente pensadas para los mercados de países desarrollados, pero después los adaptan para convertirlos en un producto que se pueda consumir en el resto del mundo. Entonces, queremos aplicar dicho estilo en nuestro medio local, adaptándolo, a través de la música nacional y popular, para que sea aceptado por el público. Muestra de ese fenómeno es el mundialmente conocido grupo “Il Divo” formado por 3 tenores y un barítono en el Reino Unido y lanzado en

⁹ Al decir estilizado nos referimos a que intentamos representar elementos característicos de la obra que ayudan a comprender de mejor manera lo que queremos transmitir.



2004, quienes han revolucionado la música clásica dando legitimidad a un nuevo estilo “Pop Ópera”, proyectado en 2003 por el productor Simon Cowel para su discográfica *Syco Music*¹⁰, “Il Divo” se ha convertido en uno de los mejores exponentes que mezclan el canto lírico con ritmos y géneros pop, música latina, musicales, boleros, música sacra etc., tratando de asemejar al *performance* de “The Three Tenors”, Il Divo fue creado tras un casting de 3 años, para revolucionar la música hasta convertirse en el grupo internacional con mayor éxito en la historia del “Pop Lírico”.

1.3. Técnica Vocal

En el libro de Inés Bustos Sánchez *“La voz, la técnica y la expresión”* la cantante lírica Carmen Bustamante describe el término “*ergofonación*” como: *“conjunto de técnicas que tienen como finalidad optimizar el uso de los recursos corporales de que dispone el ser humano para emitir la voz de forma conveniente”* (Sánchez, 2003), sencillo pero importante concepto que describe con claridad lo que es la técnica de canto.

La técnica del canto no es más que explotar al máximo todas las condiciones fisiológicas que poseemos para hablar o cantar, de una manera adecuada y ordenada a través de un entrenamiento vocal, al igual que cualquier actividad en donde se requiera de una coordinación motora. La técnica vocal no es nada ajena a la naturaleza del ser humano, con un correcto conocimiento del funcionamiento de las diferentes partes del cuerpo que se involucran al momento de cantar, podremos emitir un sonido natural, puro que nos permita interpretar la música de una manera libre y sin tensiones, toda esa musculatura debe funcionar de manera coordinada y sumamente flexible. La manera adecuada para entrenar y fortalecer toda esa musculatura es una correcta respiración, apoyada en ejercicios específicos, de esta manera podremos alcanzar resultados satisfactorios.

¹⁰ Es un sello discográfico británico del productor Simon Cowel, que tiene todos los derechos sobre los ganadores y finalistas de los conocidos realities The X Factor y Got Talent.

La Respiración.

La respiración es parte fundamental en el canto, tiene dos momentos muy importantes, la inhalación o inspiración y la exhalación o espiración — considerado el más importante al momento de cantar pues el control de la respiración depende de éste—, la cantidad de aire que un cantante es capaz de introducir en sus pulmones es transcendental, porque gracias a ello la potencia de la voz y la capacidad de cantar frases musicales muy largas pueden realizarse sin dificultad.

Lo más importante en la respiración es saber administrar el aire cuando se canta, de una manera tranquila y pausada, se debe pensar en controlar el ritmo de respiración de una manera normal, el diafragma, que es un músculo flexible, funciona como motor que nos ayuda en los dos momentos de la respiración, cuando el aire ingresa por las fosas nasales a los pulmones el diafragma desciende y la parte intercostal del tronco —a la altura de las costillas flotantes— debe expandirse y al momento de exhalar se debe controlar el flujo de aire que sale ya sea rápido o lento según lo necesario, esto se logra con un control del músculo del diafragma.

Imagen 1. La Respiración del cantante, del Libro “Cantando con éxito” de Brett Manning

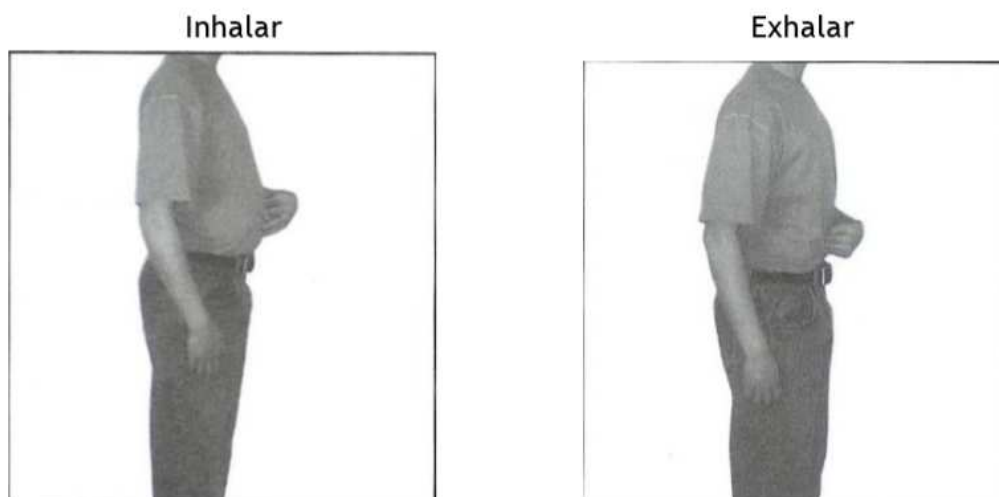
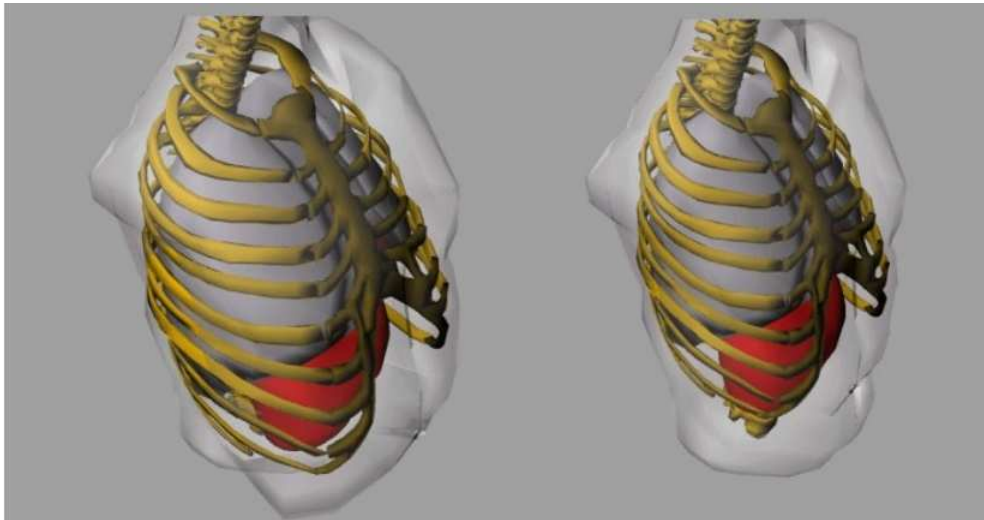


Imagen 1.1. La inhalación en el canto (Belcanto Italiano , 2014)



Representación de la respiración diafragmática, Cuando el aire ingresa el diafragma desciende (izquierda), cuando el aire es expulsado el diafragma asciende (derecha).

Proyección del Sonido

Antes de describir el modo en que el sonido se proyecta al cantar, ilustraremos los diferentes tipos de voces y sus registros.

Toda persona tiene un tipo de voz que la caracteriza, la clasificación se la hace según su timbre de voz y no por su tesitura como muchas veces se suele creer, por ejemplo, existen tenores dramáticos que alcanzan una tesitura muy por encima o debajo de la establecida (C3 - A4) alcanzando sonidos que cubren la tesitura de un barítono o un bajo inclusive, pero se lo clasifica estrictamente por su timbre.

Cada tipo de voz tiene una extensión diferente capaz de cantar notas distintas, desde el “mi” de la primera octava del piano (nota más grave en la voz del bajo) hasta el “la” 5 (nota más aguda en la soprano), los niños tienen una extensión que coincide con parte del registro de voz de la soprano y la mezzosoprano.

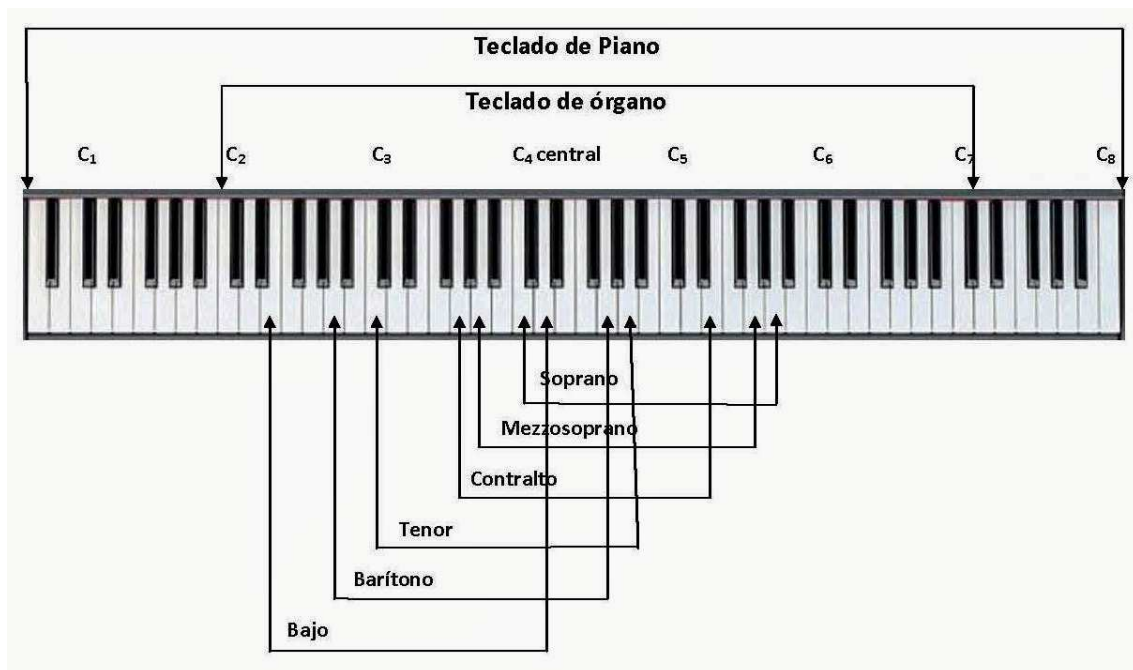
Existe básicamente 6 tipos de voces entre femeninas y masculinas, clasificadas de la siguiente manera (cada voz tiene una derivación según su timbre):

- Soprano C4 - A5 (mujer)
- Mezzosoprano A3 - G5 (mujer)
- Contralto G3 - E5 (mujeres, niños y niñas)

- Tenor C3 - A4 (hombre)
- Barítono A2 - G4 (hombre)
- Bajo E2 - D4 (hombre)

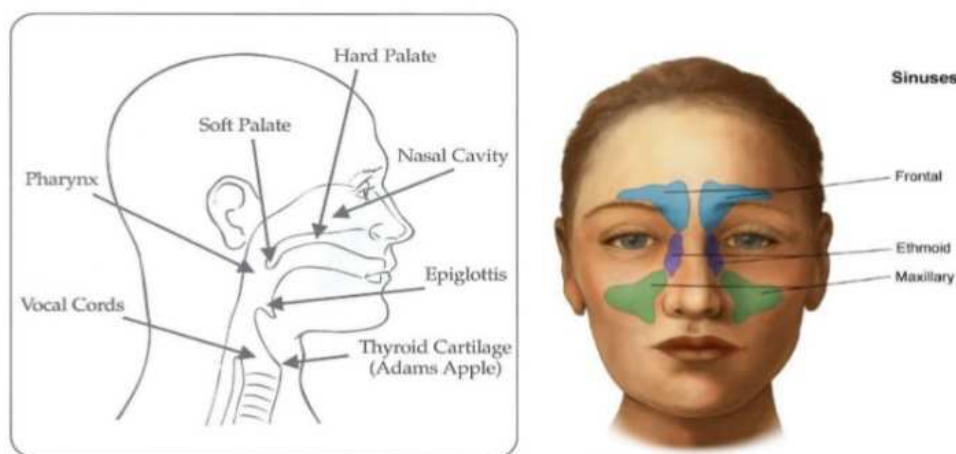
Para ilustrar de mejor manera el rango vocal del ser humano, nos referiremos a la siguiente imagen:

Imagen 1.2. Tesitura de la voz humana. (Betancourt, 2014)



El aire, que es enviado desde los pulmones por impulso del diafragma, pasa por las cuerdas vocales haciéndolas vibrar, es ahí donde nace el sonido, pero se concentra en los resonadores de la cara —la máscara— es importante conocer la ubicación de estos para utilizarlos de manera correcta. Podemos nombrar algunos resonadores que deben utilizarse al momento de cantar. La cavidad frontal, cavidad nasal, los senos frontales, paranasales y maxilares, cavidad palatal o bucal y la cavidad craneana. El sonido choca en los resonadores y se amplifica, con una correcta dicción y fonación se puede conseguir una interpretación bien lograda y un sonido con cuerpo y carácter. Lo que se debe hacer es impulsar el aire con el diafragma de manera que tenga una forma continua y con una correcta emisión y amplificación en los resonadores obtendremos un sonido puro.

Imagen 1.2.1. Resonadores y descripción gráfica del aparato fonador, del Libro “Cantando con éxito” de Brett Manning



CARTILAGO TIROIDES - Nuez de Adam (Thyroid Cartilage - Adams Apple)
 CAVIDAD NASAL (Nasal Cavity)
 CUERDAS VOCALES (Vocal Cords)
 EPIGLOTIS (Epiglottis)
 FARINGE (Pharynx)
 PALADAR BLANDO (Soft Palate)
 PALADAR DURO (Hard Palate)
 SENOS Frontales, Paranasales y Maxilares (frontal, ethmoid and maxillary)

El canto Lírico a diferencia del resto de estilos de canto tiene particularidades específicas que deben tener especial interés, por ejemplo, el timbre de voz de cada uno de los intérpretes de una ópera debe ser específico, debe tener características sonoras específicas, su tesitura debe tener un rango preestablecido que cumpla con el rol que se está interpretando, requiere de mucha técnica y gran esfuerzo a través de años de entrenamiento, el cantante repite la música de acuerdo al personaje que interpreta y a sugerencia del compositor o director. (Zero, 2009).

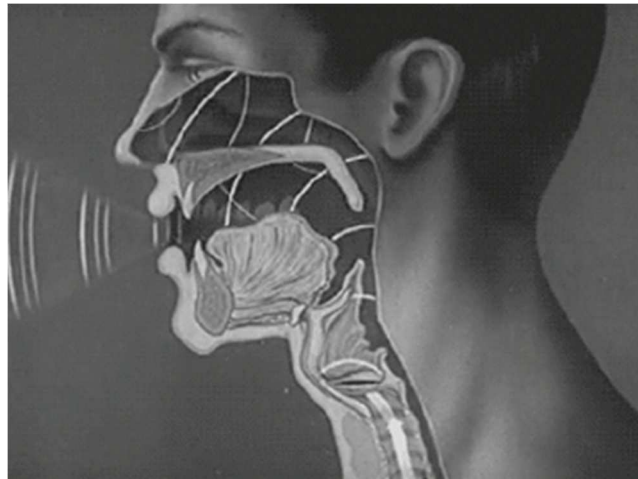
Breves consejos.

Anteriormente mencionamos que la respiración es parte fundamental del canto, de ella depende la emisión del sonido y la interpretación, por lo que es importante que la respiración se haga de manera rítmica, sin retener el aire mientras nos disponemos a cantar la primera nota, cuando se consigue esto la voz colocada suena clara y no necesita de más aire para brillar, una nota camina libre hacia otra, por lo que es importante llegar a ella de manera delicada sin golpearla, con una sutil interpretación que enriquezca el estilo, un

aspecto importante también es la prosodia del texto, la correcta pronunciación y dicción de la línea melódica que se está interpretando debe prevalecer, para lograr que el público se conecte con el intérprete.

El apoyo es importante porque nos ayuda a sostener las notas agudas y a dosificar el aire necesario para cubrir una frase, lo cual consiste en la contracción de los músculos intercostales y abdominales, los mismos que nos ayudan a sostener la presión del aire bajo la laringe, que es donde se encuentran las cuerdas vocales, la laringe desciende cuando levantamos levemente el velo del paladar, formando una “cúpula” que direcciona el sonido hacia los resonadores, la respiración debe ser siempre relajada de una manera flexible —todo el cuerpo es nuestro instrumento—. Existen aspectos que influyen mucho en el cantante, de manera psicológica, por ejemplo pensar en el canto “de arriba hacia abajo” sin dejar que caiga la posición, para sostener la afinación, el color del sonido y cuerpo de las notas, fijando un solo punto de concentración hacia adelante y conectando la voz con la expresión.

Imagen 1.2.2. Apoyar el sonido en la máscara (Bel Canto Italiano, 2015).





1.4. Estilo

Al hablar de estilo nos referimos a particularidades puramente musicales, propias que individualizan una obra, también a la tendencia de obras en determinadas épocas de la historia de la música universal, el estilo se puede definir de acuerdo al uso de la armonía, melodía, ritmo, texto, tipo de instrumentación, forma o estructura e incluso la región de donde proviene, aun así los estilos no tienen límites precisos, dado esto es que se pueden fusionar fácilmente un estilo con otro, en este caso la fusión de la música popular con el canto lírico.

1.5. Cuarteto Voices

- VOICES Cuarteto se fundó en noviembre de 2011 por iniciativa de jóvenes cantantes líricos cuencanos, teniendo como objetivo principal fomentar el arte vocal dentro y fuera de la ciudad de Cuenca, este es un grupo versátil, pioneros a nivel nacional en interpretar el género "Pop Lírico", dentro de su repertorio están ritmos como la Balada Pop, Música nacional ecuatoriana, Música Latinoamericana, etc., teniendo como formato cuatro voces masculinas de distintas tesituras.
- VOICES Cuarteto desde su inicio se presenta con mucho éxito en importantes escenarios de la ciudad de Cuenca, su estilo le permite abarcar diferentes tipos de públicos, en quienes han despertado gran interés con cada una de sus presentaciones.

Esta propuesta artística les ha llevado a presentarse en diferentes ciudades como Quito, Guayaquil, Ambato, Riobamba, Azogues, Cañar, Loja, etc. Entre los logros más destacados de VOICES Cuarteto se puede mencionar:

- En junio de 2012 forman parte del importante evento "La 100 Unplugged", concierto organizado por la prestigiosa emisora "Excelencia Radio La 100", compartieron escenario con los más destacados artistas nacionales, por su brillante actuación se hicieron acreedores a reconocimientos por ser el grupo revelación del año 2012.



- En octubre de 2012 realizaron un concierto "Cinema Sinfónico", junto a la "Orquesta Filarmónica Juvenil de Guayaquil", con un variado repertorio de las obras más representativas del ámbito cinematográfico.
- En noviembre de 2012, al cumplir su primer año, fueron invitados por la "Orquesta Sinfónica de Cuenca" en el concierto "Pop Sinfónico", destacándose por sus arreglos y su versatilidad para interpretar temas pop-rock de los 80's y 90's.
- En abril de 2013 fueron invitados a actuar en la carrera deportiva anual "Festival Fundación de Cuenca", evento organizado a nivel nacional por la importante firma JP Sport Marketing.
- En septiembre de 2013 lanzaron al mercado su primer CD —con arreglos propios e innovadores, tanto en lo instrumental como en lo vocal— denominado "Un homenaje a los grandes", el cual contiene obras representativas de las carreras profesionales de intérpretes como: *El Dúo Dinámico*, *Roberto Carlos*, *Camilo Sesto*, *José José*, *Raphael*, etc.
- En Diciembre de 2013 realizaron un concierto gratuito para todo público, con el acompañamiento de importantes músicos en vivo, el cual tuvo un impresionante lleno del aforo en el Centro de Convenciones de la ciudad de Cuenca, es un evento que proyectan hacer cada año especialmente para sus fans y seguidores, quienes están siempre pendientes de su quehacer artístico.
- En junio de 2014 actuaron nuevamente junto a la Orquesta Sinfónica de Cuenca en el concierto "Festival de Música Revolucionaria", interpretando importantes temas de la canción social latinoamericana como: "*La Colina de la Vida*" de L. Gieco, "*Gracias a la Vida*" de Violeta Parra, "*Canción con todos*" de César Isella, "*Candombe para José*" de Illapu, "*La Maza*" de Silvio Rodríguez, etcétera.
- En julio del 2014 fueron invitados al —*Primer encuentro internacional de coros y grupos vocales femeninos y de varones, únicos en su género*— en "Viña del Mar" Chile 2014. En octubre de 2014 invitados nuevamente por la Orquesta Sinfónica de Cuenca, para grabar el especial "Ecuador Sinfónico" del prestigioso programa XT Expresarte.



- En el mes de mayo de 2015 fueron invitados por la Orquesta Sinfónica de Loja para brindar un show completo con su repertorio, el resultado fue satisfactorio, despertó gran expectativa y excelentes comentarios en la prensa escrita de esa ciudad.

VOICES Cuarteto fueron invitados a los principales medios de radio, televisión y prensa escrita, quienes han publicado interesantes notas sobre la agrupación.

Todas las obras son arreglos propios —tanto en lo instrumental como en lo vocal— llevados al estilo único de VOICES Cuarteto.



CAPÍTULO II

PROCESO CREATIVO E INTERPRETACIÓN

2.1. PROCESO CREATIVO

Debido a la existencia de pocas propuestas musicales, ha surgido la necesidad de tomar la iniciativa de adaptar el canto lírico con estilos como el pasillo, albazo, fox incaico, balada pop, canción latinoamericana, pero modificando los formatos instrumentales convencionales, enfocados en elementos vocales líricos principalmente.

La adaptación del fenómeno mundial “pop lírico” a nuestro medio local, es una propuesta que intenta fusionar el estilo a la música nacional y popular hispanoamericana, e interpretado con una técnica vocal lírica, apoyada en la combinación de instrumentos básicos propios de una banda de música pop, y sustentada con instrumentación sinfónica como cuerdas, instrumentos de viento metal y madera, instrumentos de percusión sinfónica, todo lo cual resultará un interesante estilo.

Para lograr una dirección adecuada al momento de hacer un arreglo, debemos tener en cuenta los objetivos. El análisis previo es fundamental para conseguir el objeto de estudio propuesto; con una correcta orientación estética y habilidades técnicas debidamente desarrolladas, se pueden adaptar obras a otros estilos sobre todo en la música popular. Ahora bien, en la música nacional ecuatoriana se debe tener especial cuidado pues existen elementos que no se pueden dejar de lado y que son detalles muy importantes que le dan una característica específica.

Tomando en cuenta estos elementos (por ejemplo: algunos tiempos musicales dentro de determinadas composiciones no pueden modificarse, como ocurre con los pasillos), seguiremos una línea clara que nos llevará a conseguir nuestro objetivo y hacer que la música fluya con sentido, haciéndola reconocible y aceptable para quien escucha, como una experiencia nueva, estéticamente enriquecedora.



2.1.1. Técnicas compositivas

Para conseguir nuestro objetivo musical, se ha optado por utilizar una serie de elementos musicales, armónicos, melódicos, rítmicos, instrumentales y vocales, con una gradación u orden que son factibles en su apreciación por parte del público.

Introducción

Comenzar por la introducción ha sido un elemento importante, pues ahí radica el interés y motivación inmediatos, cuando todo tiene un orden y una disposición, se capta fácilmente la atención del oyente desde el inicio de la obra. Primero se analiza la melodía, ritmo, estilo, progresión armónica, sobre ésta se sobreponen las diferentes voces a modo de capas, cada una de ellas debe integrarse con la anterior (Rothman, s.f.). Empleamos un esquema sencillo muy simétrico —La simetría también destaca los elementos repetidos, facilitando la memorización en el oyente— (Belkin, 1995-1999), basándonos en las frases melódicas, utilizando acordes de reposo sobre todo al final de las mismas, en las cadencias ya sean perfecta (V-I), plagal (IV-I), etc.

Estilización Armónica

También se utilizaron inversiones en distintos grados armónicos en diferentes posiciones “abierto” o “cerrado”, sin que la separación de las voces exceda saltos grandes o intervalos incómodos al momento de cantar, sin cambios bruscos en los enlaces armónicos (Peña, 2007), de esta manera se aprovecha el volumen sonoro en la voz y su riqueza tímbrica, elementos acústicos que nos ayudan a una conexión más obvia con el oyente.

El canto al unísono es importante para dar un matiz de variedad al tema, luego de haber mostrado un movimiento armónico previo con melodías individuales e independientes pero sincronizadas, la idea también es dar equilibrio y estabilidad en cada variación melódica y armónica, con una dirección fija sin perder el vínculo entre la música popular y su esencia, siguiendo una trayectoria continua hacia el estilo propuesto.



En cuanto a la dinámica, agógica, los signos de articulación, etc., son muy importantes porque estos dan a la obra una forma sonora o identidad, por ejemplo, al utilizar un *crescendo* se crea una especie de tensión que le da carácter a la obra y nos indica que algo está por suceder, abriendo espacios nuevos (Lara, 2008).

Si utilizamos signos de articulación como acentos (<), estos nos dan una sensación de descarga de energía sobre la frase o las notas utilizadas, con un ataque intenso que funciona bastante bien cuando existen varias notas repetidas.

Se debe tener criterio para hacer uso de la dinámica y demás signos de articulación, estos nos ayudan mucho al momento de dar un color y variedad sonora, si sabemos cómo utilizarlos, estos nos permiten mostrar con certeza la forma que queremos darle al arreglo musical y vocal.

2.1.2. Criterios para la selección del repertorio

Los criterios para seleccionar el repertorio han sido los siguientes:

Que las obras sean de alta popularidad sin obviar la importancia que al momento de escoger el repertorio se haga por su valor musical; una canción famosa no necesariamente es buena, de ahí que hayamos tomado canciones indiscutiblemente conocidas en nuestro medio, pero con un gran contenido melódico, musical, armónico y rítmico. (Biografías y Vidas, 2015), (Coveralia, 2015), (Ortigueira, 2007)

Obras con diversidad genérica y de origen (albazos y pasillos ecuatorianos; baladas hispanoamericanas) pero que dentro de sus respectivos géneros puedan considerarse representativas y exhiban determinada calidad estética. El repertorio escogido ha sido bajo parámetros específicos; por ejemplo, que la melodía sea muy *cantabile*¹¹, moldeable a las variaciones que se puedan hacer; es igualmente importante la letra por su contenido literario, por ejemplo, los pasillos son muy poéticos, tomados en su mayoría, por el compositor

¹¹ Cantabile es un término musical que en italiano significa literalmente 'cantable' o 'como una canción'. Tiene distintos significados de acuerdo al contexto. En la música instrumental, indica un particular estilo de tocar imitando la voz humana. Referido a la interpretación, indica que debe hacerse de forma melodiosa y sin cambios bruscos, legato, como quien canta dulcemente. (Diccionario español lexicoon, 2015)



musical, de poemas de importantes escritores en la historia del Ecuador, cómo el pasillo Adoración de *Enrique Ibáñez*, tomado del poema de *Genaro Castro*, o el pasillo Invernal del compositor *Nicasio Safadi*, sobre el poema de *José María Efas*.

Las obras se han seleccionado también en atención a su estructura musical, se han buscado aquellas que facilitan su transformación armónica y rítmica, así como el enriquecimiento de su tratamiento melódico. De esta manera se puede aprovechar el potencial vocal con el que se cuenta al momento de arreglar.

2.1.3. Lineamientos generales del proceso compositivo

Una característica que hace que el estilo sea pop lírico, es la combinación de instrumentos sinfónicos en los arreglos de música pop, a esto se suma la interpretación vocal de las obras con estilo vocal lírico, existen varias opciones instrumentales de las cuales se puede escoger timbres muy singulares que nos ayudan a obtener una identidad estilística, enriqueciendo la música con la que se está trabajando. Una formación muy común de un grupo de música pop es:

- Batería (acústica o electrónica)
- Bajo eléctrico
- Teclados
- Piano
- Guitarra acústica
- Guitarra eléctrica
- Cantante y coros.

Apoyándonos, en la mayoría de arreglos musicales, en este formato instrumental se han incorporado instrumentos sinfónicos como:

- Instrumentos de viento metal: corno francés, trompeta, trombón.
- Instrumentos de viento madera: Fagot, oboe, flauta, clarinete.
- Instrumentos de cuerda percutida: Piano.
- Instrumentos de cuerda frotada: Violín, Viola, Cello, Contrabajo.
- Instrumentos de percusión: Timpani o timbal, Gran Casa o bombo, glockenspiel, platos, triángulo, pandereta, etc.



La combinación adecuada de estos formatos instrumentales y la fusión con las 4 voces como elemento principal, da como resultado arreglos bien logrados con novedosas sonoridades, sin perder el sentido del discurso musical, dentro del estilo que pretendemos mostrar como una nueva forma de expresión musical en nuestro medio.

Las posibilidades de combinación de estos formatos instrumentales son muchas y de variedad tímbrica, podemos seleccionar de una paleta de matices muchas herramientas armónicas, melódicas y rítmicas que progresivamente se fusionan.

2.2. PROCESO INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS

2.2.1. Adoración (pasillo)

El pasillo “*Adoración*” de Enrique Ibáñez, sobre el poema de Genaro Castro, según Francisco José Correa Bustamante, fue compuesto el 5 de octubre de 1928 y en su obra *Cofre Musical* relata: *“fue dedicado a una dama llamada Amalia María, oriunda de Ventanas ex enamorada de un amigo del autor de la letra, ella cansada de esperar por que pidan su mano en matrimonio simplemente se fue con otro”* (UEES, 2015). La forma literaria del pasillo es Soneto¹².

Soñé ser tuyo y en mi afán tenerte,
Presa en mis brazos siempre mía;
Pero nunca soñé que he de perderte,
Que a otro mortal la dicha sonreía.

Soñé a mi lado para siempre verte,
siendo tu único dueño, vida mía;
soñé que eras mi diosa, más la suerte,
nuevos tormentos para mí tenía.

¹² Soneto: Composición poética que consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En cada uno de los cuartetos riman, por regla general, el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero, y en ambos deben ser unas mismas las consonancias. (Española R. A., 2015)



Soñé que de tus labios dulcemente,
me diste tu palabra candorosa,
hablándome de amor eternamente.

Pero, todo es en vano, sólo ha sido,
un sueño la pasión que me destroza,
al ver que para siempre te he perdido.

Breve análisis del arreglo vocal

Interpretado a capella, la melodía del pasillo “*Adoración*” es muy acordal, la mayoría de las notas están dentro del acorde que le corresponde al respectivo compás y caminan por grado conjunto, algunas notas extrañas al acorde se presentan como notas de paso en los tiempos débiles. Ese detalle, muy común en la mayoría de pasillos ecuatorianos, hace de las mismas, canciones muy apropiadas para realizar un arreglo, vocal en este caso, gracias a esto las otras voces pueden moverse libres en distintas direcciones y con diferentes funciones, por ejemplo el barítono 2 realiza partes que son muy percutivas y refuerza adecuadamente el ritmo característico del pasillo que se toca en 3/4. Éste pasillo está en tonalidad de Re menor y consta de 4 partes muy simétricas: Preludio, parte A (introducción), parte B y parte C. El preludio está formado por 4 compases que son exactamente iguales en forma a los 4 últimos compases de la parte C, con la progresión armónica característica del pasillo VI-III-V-I.

Para enriquecer la armonía se ha utilizado acordes con inversiones (primera, segunda y tercera), acordes con séptima mayor y menor, disminuidos, acordes con sexta mayor, novena, etc.

La parte A tiene 8 compases y es la introducción básicamente, presenta la melodía con saltos en intervalos de tercera mayor y menor con melodías acordales sobre los grados V-I, a ellos se suman como acordes de paso los grados IIº, VIº y VIIº, las voces se mueven rítmicamente utilizando elementos como el contratiempo y contrapunto rítmico en el caso del tenor 2, con la melodía principal, que la lleva el tenor 1, contrastan armónicamente el barítono 1 con intervalos armónicos de tercera y sexta, esta melodía tiene varios

pasajes que forman arpeggios con notas sucesivas que complementa muy bien a la melodía en el acompañamiento de la voz del barítono 2.

En la parte B, que consta de 16 compases, se presenta la melodía principal de la obra, que camina casi siempre por grado conjunto y tiene pocos saltos melódicos que no superan el intervalo de quinta, camina armónicamente por los grados I-V-I-III-VII-III-V-VI-V y nuevamente el característico VI-III-V-I que está formado por una melodía que podría tomarse como el *leit motiv*¹³ de la obra.

Imagen 2.1. Leit Motiv.



diversidad en intención con las corcheas en *staccato* y en ritmo con los fragmentos al unísono que se presentan en el intermedio de la frase, estos le dan estabilidad a la melodía posteriormente que se ha desarrollado armónicamente. Finalmente se presenta el característico *ritardando* en los cuatro últimos compases, que sirvieron como preludio después de haber repetido la frase C (*leit motiv*), para terminar calando la melodía llevándola hacia un delicado fin.

Tabla 1.1. Pasillo Adoración, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Adoración	Pasillo	3/4	Preludio, Partes A, B, C.	Dm	Andante

Imagen 2.2. Pasillo *Adoración*, vocal score.

ADORACION
Pasillo

Música: Enrique Ibañez M.
Letra: Genaro Castro.
Arr. musical-vocal: Darwin Zúñiga C.

PRELUDIO



Progresión armónica característica del pasillo



2 ADORACION

T 1 *mf* INTERVALOS DE 3ra.
la la la la la la la la la la la la la la la la la

T 2 *mf* Contratiempos
la la la la la la la la la la la la la la la la la

B 1 *mf*
la la la la la la la la la la la la la la la la la

B 2 *mf* Arpeggio
la la la la la la la la la la la la la la la la la

Pno. *mf* A 7 D min7 E 7 Acordes de paso D min7 A 7 D min7
la la la la la la la la la la la la la la la la la

T 1 *mp* Melodía por grado conjunto
la ra la la la la. So - ñe ser tu yo y en mi a fan te ner te,
So - ñe a mi la do pa ra siem pre ver te,

T 2 *mp*
la ra la la la la. So - ñe ser tu yo y en mi a fan te ner te,
So - ñe a mi la do pa ra siem pre ver te,

B 1 *mp*
la ra la la la la. dun dun dun dun te ner te,
siem pre ver te,

B 2 *mp*
la ra la la la la. dun dun dun dun te ner te,
siem pre ver te,

Pno. *mp* D m/A C# 7 B 7 A 7 D min D min A 7 D min
la la la la la la la la la la la la la la la la la



ADORACION

3

16

Contratiempos

Puente armónico

T 1

dun dun dun pre sa en mis bra zos pa ra siem pre mí a, sien do tu ñi co due ño vi da mí a, dun dun dun

T 2

dun dun dun dun dun dun pre sa en mis bra zos pa ra siem pre mí a, sien do tu ñi co due ño vi da mí a, dun dun dun dun dun dun

B 1

Contratiempos

dun dun dun dun dun dun dun dun siem pre mí a, vi da mí a, dun dun dun dun dun dun

B 2

dun dun dun dun dun dun dun dun siem pre mí a, vi da mí a, dun dun dun

Pno.

F Maj7 C/E F

21

Contratiempos

Puente armónico

T 1

dun dun dun dun dun dun per der te, la suer te, dun dun dun

T 2

Pe ro nun ca so ñe que he de per der te, so ñe que e-ras mi dí o sa más la suer te, dun dun dun dun dun dun

B 1

Pe ro nun ca so ñe que he de per der te, so ñe que e-ras mi dí o sa más la suer te, dun dun dun

B 2

Pe ro nun ca so ñe que he de per der te, so ñe que e-ras mi dí o sa más la suer te, dun dun dun dun dun dun

Pno.

A7 B^bMaj7 A7



4

Leit Motiv

ADORACION

25

mf

T 1

que a o - tro mor - tal la di - cha son - re - i - a.

nue - vos tor - men - tos pa - ra mi te - ni - a.

mp

T 2

que a o - tro mor - tal la di - cha son - re - i - a.

nue - vos tor - men - tos pa - ra mi te - ni - a.

B 1

que a o - tro mor - tal la di - cha son - re - i - a.

nue - vos tor - men - tos pa - ra mi te - ni - a.

B 2

que a o - tro mor - tal la di - cha son - re - i - a.

nue - vos tor - men - tos pa - ra mi te - ni - a.

Puente melódico

dun dun dun dun dun dun

25

Bb

Progresión armónica característica del pastillo

F A 7/E D min7

Pno.

29

mf

T 1

So ñé que de tus la_bios dul_ce_men_te, can do ro sa,

mp

T 2

So ñé que de tus la_bios dul_ce_men_te, me dis_te tu pa_la_bra can do ro sa,

mp

B 1

So ñé tus la_bios dul_ce_men_te, can do ro sa,

mp

B 2

So ñé que de tus la_bios dul_ce_men_te, dun dun dun dun dun me dis_te tu pa_la_bra can do ro sa,

Puente melódico

29

Bb

C 7 F 6

Acordes con sincopa

F Maj7 G m7 A min7/E D 7 C 7/G

Pno.



ADORACION

5

Puente melódico **Fragmento melódico al unísono**

T 1 *mf* ha blán do me de a mor e ter na men te,

T 2 *mf* dun dun dun dun dun dun ha blán do me de a mor e ter na men te,

B 1 *mf* ha blán do me de a mor e ter na men te,

B 2 *mf* dun dun dun dun dun dun ha blán do me de a mor e ter na men te, dun dun

Pno. *mf* E⁷ A⁷ D min

Puente melódico unísono

T 1 dun dun dun dun dun dun pe ro to do es en va no so lo ha sí do,

T 2 dun dun dun dun dun dun pe ro to do es en va no so lo ha sí do,

B 1 *contrapunto rítmico* dun dun dun dun dun dun sí do,

B 2 *variedad rítmica al compás del pasillo* dun dun dun so lo ha sí do,

Pno. *mp* B^b C⁹/B^b F⁶



6

ADORACION

44

T 1 *p* *cresc.* *corcheas en staccato* *mf* **Puente melódico**

un sue_ño sue_ño y pa_sión que me des_ tro_za,

T 2 *mp* *cresc.* *corcheas en staccato* *mf*

un sue_ño la pa_sión que me des_ tro_za, dun dun dun dun dun

B 1 *p* *cresc.* *corcheas en staccato* *mf*

sue_ño sue_ño y pa_sión que me des_ tro_za,

B 2 *p* *cresc.* *corcheas en staccato* *mf*

dun dun dun dun dun sue_ño sue_ño y pa_sión que me des_ tro_za, dun dun dun dun dun

Pno. *p* *mf* *D min7* *D min7* *A 7*

Leit Motiv

49

T 1 *f* *rit. 2da. vez* 1. 2.

Al ver que pa_ra siem_pre te he per_di do, di do,

T 2 *f* *rit. 2da. vez*

Al ver que pa_ra siem_pre te he per_di do, di do,

B 1 *f* *rit. 2da. vez*

Al ver que pa_ra siem_pre te he per_di do, di do,

B 2 *f* *rit. 2da. vez*

Al ver que pa_ra siem_pre te he per_di do, dun dun dun dun dun di do,

Pno. *mf* *B^b* *F* *A/E* *D min*



2.2.2. Avecilla—Amargura (Albazos)

El albazo es un ritmo ecuatoriano de origen mestizo e indígena, se toca al amanecer en las festividades y romerías de los pueblos de la sierra, de ahí su nombre de alba y sumado el fonema aumentativo “zo”, le dan el nombre al ritmo festivo ecuatoriano, albazo. Se deriva del yaraví y del fandango y lo interpretan esencialmente las bandas de pueblo que animan dichas festividades, recorriendo las calles invitando a la celebración junto a los priostes, también se lo interpreta al amanecer, invitando a los recién casados a seguir con la fiesta, *"Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados"*¹⁴, es un ritmo caprichoso y alegre que incita al baile y se lo interpreta generalmente en tonalidad menor. (Pazmiño, 2010)

Los albazos de los cuales se ha realizado el arreglo son *Avecilla* y *Amargura*, el primero originario de Colombia, compuesto por Pablo Joaquín Valderrama, nombrado originalmente como “canora avecilla” fue adoptado y adaptado al repertorio nacional ecuatoriano, la primera grabación que se conoce es en enero de 1920 en Colombia como un bambuco y tiempo después, en Ecuador como albazo con los arreglos de Nicasio Safadi, de ahí que muchos creen que el autor del albazo es el mencionado compositor. (Marcos V. Medina Ron, 2014)

Ya vez, ya vez canora avecilla que cogida prisionera
será preciso que sepas que desde hoy en adelante vas a hacer mi compañera,
cantando como cantabas perdida entre la maleza,
a orillas de un arroyuelo y en el fondo hay una arboleda
No te dejes avecilla agobiar por la tristeza
posaste sobre mi pecho o sobre tus alas buenas
yo cuidare de que nunca te falte lo que apetezcas
tendrás el agua más pura y la semilla más fresca
yo cuidare que nunca te falte lo que apetezcas
tendrás el agua más pura y la cerilla más fresca.

¹⁴ La primera notación musical que se conoce del albazo fue realizada, por 1865, por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886); la pieza titulada Albacito es una versión para piano y tiene la siguiente nota explicativa: "Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados". Fue el historiógrafo Marcos Jiménez de la Espada (1831-1898), quien presentó esta pieza -conjuntamente con otras recogidas por Guerrero- en 1881 en el Cuarto Congreso de Americanistas realizado en Madrid. Existe un antiguo vínculo entre el albazo indígena y el mestizo; este último tiene su raíz en la música indígena.



El albazo *Amargura* compuesto por Pedro Echeverría (Quito 1904-1985), el compositor relató lo siguiente:

"...en 1956 durante una fiesta particular en Quito, trabé amistad con una dama que desde antes tenía deseos de conocerme porque admiraba mis composiciones. Fuimos estrechando relaciones, hasta que nació el amor, que se manifestó con vehemencia y pasión. Pero era, al mismo tiempo, un amor prohibido, puesto que ambos estábamos casados y éramos felices con nuestros respectivos cónyuges e hijos.

A pesar de esta circunstancia, durante ocho años nos amamos ciegamente, pero llegó el instante en que nos dimos cuenta que no podíamos continuar [...] En aquellos instantes tan amargos, nació AMARGURA en letra y música, una tarde de noviembre de 1964. [...] Fue grabada por primera vez por el dúo Miño Erazo, con mis arreglos y ensayados por mí." (Yavirac, 2015)

Yo llevo en el alma una amargura,
dolorosa espina que me mata,
es que tu partida me tortura
y en silencio lloro mi dolor.

Fuiste tú mi fe y mi esperanza
meta de mis sueños juveniles,
eres la ilusión que no se alcanza
eres tú la dueña de mi amor.

Quiera Dios que vuelvas algún día
para poner fin a mi tormento
solo tu regreso calmaría
ya que por tu ausencia me lamento

Vuelve, vuelve pronto amada mía
para así calmar este sufrir.

La figuración del albazo, está formada por corcheas y negra, también hay variaciones que incluyen negra y corcheas con negra, en ese orden, con

apariciones destacadas de la síncopa en la melodía hace que quienes no estén acostumbrados a interpretar este género musical tengan dificultad en ello, el ritmo base es muy marcado con partes introductorias instrumentales las cuales se repiten en el intermezzo de la canción por lo general.

Tabla 1.2. Albazos *Avecilla* & *Amargura*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Avecilla Amargura	Albazo	6/8	Introducción, A-B, Intermezzo C- D	Am	Allegro

Imagen 2.3. Patrón rítmico del Albazo.



Imagen 2.4. Popurri de Albazos *Avecilla* & *Amargura*, Vocal Score

AVECILLA, AMARGURAS

Albazo tradicional

Pedro Echeverría
Arr: Darwin Zúñiga C.

Score

Allegro

Tenor 1

Tenor 2

Baritone 1

Baritone 2

Piano

mf

Em

8

f

T 1

Ya ves, _____ ya ves ca no-ra a-ve-ci - lla que co -

T 2

Ya ves, _____ ya ves ca no-ra a-ve-ci - lla que co -

B 1

Ya ves, _____ ya ves ca no-ra a-ve-ci - lla que co -

B 2

Ya ves, _____ ya ves ca no-ra a-ve-ci - lla que co -

Pno.

8

f

B 7 *Em* C





17

T 1

gi - da pri-sio-ne - ra, se - rá pre-ci - so que se - pas que

T 2

gi - da pri-sio-ne - ra, se - rá pre-ci - so que se - pas que

B 1

gi - da pri-sio-ne - ra, se - rá pre-ci - so que se - pas que

B 2

gi - da pri-sio-ne - ra, se - rá pre-ci - so que se - pas que

Pno.

E 7/B Am Am

p cresc.

23

T 1

des-de hoy en a - de - lan - te vas a ser mi com - pa - ñe - ra, can - tan - do co - mo can - ta - bas, per -

T 2

des-de hoy en a - de - lan - te vas a ser mi com - pa - ñe - ra, can - tan - do co - mo can - ta - bas, per -

B 1

des-de hoy en a - de - lan - te vas a ser mi com - pa - ñe - ra, can - tan - do co - mo can - ta - bas, per -

B 2

des-de hoy en a - de - lan - te vas a ser mi com - pa - ñe - ra, can - tan - do co - mo can - ta - bas, per -

Pno.

Em Am

f p cresc.



AVECILLA, AMARGURAS

3

29

T 1

di-da en-tre la ma-le - za, a o - ri-llas de un a - rro - yue-lo y en el fon-do de la ar-bo-le - da. ____

T 2

di-da en-tre la ma-le - za, a o - ri-llas de un a - rro - yue-lo y en el fon-do de la ar-bo-le - da. ____

B 1

di-da en-tre la ma-le - za, a o - ri-llas de un a - rro - yue-lo y en el fon-do de la ar-bo-le - da. ____

B 2

di-da en-tre la ma-le - za, a o - ri-llas de un a - rro - yue-lo y en el fon-do de la ar-bo-le - da. ____

Pno.

F Em

35

T 1

No te

T 2

B 1

B 2

Pno.

Em B7 Em



43

T 1 de-jes a-ve-ci - lla a-go - biar por la triste - za,

T 2 *mf* No te de-jes a-ve-ci - lla a-go - biar por la triste - za,

B 1 *mf* No te de-jes a-ve-ci - lla a-go - biar por la triste - za,

B 2 *mf* No te de-jes a-ve-ci - lla a-go - biar por la triste - za,

Pno. C E 7 Am

51

T 1 no te de-jes a-ve-ci - lla - - - a-go-

T 2 No te de-jes a-ve-ci - lla a-go-

B 1 No te de-jes a-ve-ci - lla a-go-

B 2 No te de-jes a-ve-ci - lla a-go-

Pno. C

En el compás 43 se utilizó Contrapunto imitativo¹⁵ como recurso rítmico para dar variedad a la melodía principal.

¹⁵ Un pequeño fragmento melódico es repetido inmediatamente por las demás voces, que entran una tras otra. Resulta a veces un texto de difícil comprensión (González, 2008).



AVECILLA, AMARGURAS

5

59

T 1
8
biar por la tris-te - za, _____ ten - drás el a-gua más

T 2
8
biar por la tris-te - za, _____ ten - drás el a-gua más

B 1
biar por la tris-te - za, Yo cui-da-ré de que nun - ca te fal-te lo que a-pe-tez - cas,

B 2
biar-por la tris-te - za, Yo cui-da-ré de que nun - ca te fal-te lo que a-pe-tez - cas,

Pno.
59
E7 Am Am

66

T 1
8
pu-ra y la se-mi-lla más fres-ca. _____ Yo lle-vo en el al-ma u-na a-mar - gu - ra, _____

T 2
8
pu-ra y la se-mi-lla más fres-ca. _____ Yo lle-vo en el al-ma u-na a-mar - gu - ra, _____

B 1
y la se-mi-lla más fres-ca. _____ Yo lle-vo en el al-ma u-na a-mar - gu - ra, _____

B 2
y la se-mi-lla más fres-ca. _____ Yo lle-vo en el al-ma u-na a-mar - gu - ra, _____

Pno.
66
Em B7 Em C E7 Am



Desde el compás 71 al compás 91 se usó polifonía de tipo homofónico¹⁶.

6

AVECILLA, AMARGURAS

74

T 1

8

do-lo-ro-sa es - pi-na que me ma - ta, y es que tu par - ti-da me tor - tu - ra,

T 2

8

do-lo-ro-sa es - pi-na que me ma - ta, y es que tu par - ti-da me tor - tu - ra,

B 1

do-lo-ro-sa es - pi-na que me ma - ta, y es que tu par - ti-da me tor - tu - ra,

B 2

do-lo-ro-sa es - pi-na que me ma - ta, y es que tu par - ti-da me tor - tu - ra,

Pno.

74

Em C E 7/B Am

82

T 1

8

y en si-len-cio llo-ro mi do-lor, fuis-te tú mi fe y mi es-pe-ran - za,

T 2

8

y en si-len-cio llo-ro mi do-lor, fuis-te tú mi fe y mi es-pe-ran - za,

B 1

y en si-len-cio llo-ro mi do-lor, fuis-te tú mi fe y mi es-pe-ran - za,

B 2

y en si-len-cio llo-ro mi do-lor, fuis-te tú mi fe y mi es-pe-ran - za,

Pno.

82

Em E 7 Am



AVECILLA, AMARGURAS

7

91

T 1

T 2

B 1

B 2

Pno.

me - ta de mis sue - ños ju - ve - ni - les, _____

e - res la i - lu - sión que no se al - can - za,

Em E7 Am

99

T 1

T 2

B 1

B 2

Pno.

e - res tú la due - ña de mi a - mor.

e - res tú la due - ña de mi a - mor.

e - res tú la due - ña de mi a - mor.

e - res tú la due - ña de mi a - mor.

F Em Em



8

AVECILLA, AMARGURAS

106

T 1 *mp*

T 2 *f*

B 1 *mp*

B 2 *mp*

Pno. *mf*

Quie-ra Dios que vuel - vas al-gún dí - a, _____

B 7 E m C

114

T 1 *f*

T 2 *f*

B 1 *f*

B 2 *f*

Pno. *f*

só - lo tu re-gre - so cal-ma - rí - a, _____

pa - ra po-ner fin a mi tor - men - to, só - lo tu re-gre - so cal-ma - rí - a, _____

só - lo tu re-gre - so cal-ma - rí - a, _____

só - lo tu re-gre - so cal-ma - rí - a, _____

só - lo tu re-gre - so cal-ma - rí - a, _____

E 7 A m



AVECILLA, AMARGURAS

9

122

T 1

8

ya que por tu au-sen - cia me la-men - to, _____ vuel-ve, vuel-ve pron - to a-ma-da mí - a, _____

T 2

8

ya que por tu au-sen - cia me la-men - to, _____ vuel-ve, vuel-ve pron - to a-ma-da mí - a, _____

B 1

ya que por tu au-sen - cia me la-men - to, _____ vuel-ve, vuel-ve pron - to a-ma-da mí - a, _____

B 2

ya que por tu au-sen - cia me la-men - to, _____ vuel-ve, vuel-ve pron - to a-ma-da mí - a, _____

Pno.

122

Em C E 7 Am

129

T 1

8

pa-ra a-sí cal - mar es-te su - frir. _____

T 2

8

pa-ra a-sí cal - mar es-te su - frir. _____

B 1

pa-ra a-sí cal - mar es-te su - frir. _____

B 2

pa-ra a-sí cal - mar es-te su - frir. _____

Pno.

129

F Em B 7 Em



2.2.3. América, América (Balada)

Es una canción de los compositores José Luis Armenteros y Pablo Herrero, producida en Londres en 1973, la grabación que se publicó fue un ensayo previo a la grabación definitiva que nunca se realizó, pues su intérprete Nino Bravo, quien no quedó satisfecho y pensaba volverla a grabar, falleció semanas después. (Moya, 2015)

En tonalidad mayor, tiene una estructura formal de: Introducción A – B. La introducción tiene 4 compases que oscilan en los grados I-IV-I-IV, la parte A presenta la melodía principal, distribuida indistintamente, cada frase es interpretada por el barítono 1, 2 y tenor 1 y 2, cuando esta parte A se repite existe una variación a modo de contrapunto, sobre la melodía principal llevada por el tenor 2, en los compases 17 y 18, para luego comparecer rítmicamente iguales en los compases siguientes. En la parte B que es el coro, refuerzan a la melodía principal, las otras voces con notas largas, encontrándose en los finales de frase para resolver armónicamente en conjunto.

Tabla 1.3. Canción *América, América*, estructura y forma

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
América	Balada	4/4	Introducción, A-B	AM	Andante

*Donde brilla el tibio sol con un nuevo fulgor dorando las arenas,
donde el aire es limpio aún bajo la suave luz de las estrellas,
donde el fuego se hace amor el río es hablador y el monte selva,
hoy encontré un lugar para los dos en esta nueva tierra.
América, América todo un inmenso jardín esto es América.
cuando Dios hizo el edén pensó en América.*

*Cada nuevo atardecer el cielo empieza arder y escucho el viento,
que me trae con su canción una queja de amor como un lamento,
el perfume de una flor el ritmo de un tambor en las praderas,
danzas de guerra y paz de un pueblo que aún no ha roto sus cadenas.*



Imagen 2.5. Canción *América, América* Vocal Score.

América, América

Score

José Luis Armenteros / Pablo Herrero
Arreglo: Darwin Zúñiga C.

$\text{♩} = 100$

Piano

mp A D/A A D/A

B 2

mp Primera Vez "Solos"

Don - de bri - lla el ti - bio sol con un nue - vo ful - gor do - ran - do las a - re - nas,
Ca - da nue - vo a - tar - de cer el cie - lo em - pie - za a ar - der y es - cu - cha el vien - to,

Pno.

A F#m C#m D A

B 1

mp

don - de el ai - re es lim - pio a - ún ba - jo la sua - ve luz de las es - tre - llas.
que me trae con su can - ción u - na que - ja de a - mor co - mo un la - men - to.

B 2

don - de el ai - re es lim - pio a - ún ba - jo la sua - ve luz
que me trae con su can - ción u - na que - ja de a - mor

Pno.

A E/G# F#m E F° F#m D/A A



2

América, América

13 *p*

T 1 *p* El per - fu - me de u - na flor en las pra - de - ras,

T 2 *mp* Don - de el fue - go se ha - ce a - mor el ri - o es ha - bla - dor y el mon - te sel - va, *p* El per - fu - me de u - na flor en las pra - de - ras,

B 1 *p* Don - de el fue - go se ha - ce a - mor el ri - o es ha - bla - dor y el mon - te sel - va, *p* El per - fu - me de u - na flor en las pra - de - ras,

B 2 *p* El per - fu - me de u - na flor en las pra - de - ras,

Pno. 13 A E/G# F#m C#7 F#m

17 *f*

T 1 *f* Hoy en - con - tré un lu - gar pa - ra los dos en es - ta nue - va tie - rra. A - Dan - zas de gue - rra y paz de un pue - blo que a - ún no ha ro - to sus ca - de - nas. *f*

T 2 *f* Hoy en - con - tré un lu - gar pa - ra los dos en es - ta nue - va tie - rra. A - Dan - zas de gue - rra y paz de un pue - blo que a - ún no ha ro - to sus ca - de - nas. *f*

B 1 *f* Hoy en - con - tré un lu - gar pa - ra los dos en es - ta nue - va tie - rra. A - Dan - zas de gue - rra y paz de un pue - blo que a - ún no ha ro - to sus ca - de - nas. *f*

B 2 *f* Hoy en - con - tré un lu - gar pa - ra los dos en es - ta nue - va tie - rra. A - Dan - zas de gue - rra y paz de un pue - blo que a - ún no ha ro - to sus ca - de - nas. *f*

Pno. 17 D A E A E/G#



América, América

3

21

T 1

T 2

B 1

B 2

Pno.

mé-ri-ca, A - mé-ri-ca. Oh

mé-ri-ca, A-mé-ri-ca, A - mé-ri-ca. To-do un in-men-so jar-dín e-so es A -

mé-ri-ca, Ah A - mé-ri-ca. Oh

mé-ri-ca, A - mé-ri-ca, A - mé-ri-ca. Oh

F#m F#m C#m7 C#m Em Em7 A7

27

T 1

T 2

B 1

B 2

Pno.

A - mé-ri-ca. Cuan-do Dios hi-zo el e-dén pen-só en A - mé-ri-ca. mé-ri-ca.

mé-ri-ca, Cuan-do Dios hi-zo el e-dén pen-só en A - mé-ri-ca. mé-ri-ca.

A - mé-ri-ca. Cuan-do Dios hi-zo el e-dén pen-só en A - mé-ri-ca. mé-ri-ca.

A - mé-ri-ca. Cuan-do Dios hi-zo el e-dén pen-só en A - mé-ri-ca. mé-ri-ca.

D maj7 D maj7 A/E E sus A sus A FIN A sus A



2.2.4. Cajita de Música (Folklórica Latinoamericana)

No solamente los pasillos son sonetos o poemas a los que se ha puesto música, existe música latinoamericana que ha sido compuesta también sobre poemas, es el caso de la canción *Cajita de música* compuesta por *Damián Sánchez*¹⁷ sobre el poema *Papel de lija* de *José Pedroni*, es una canción que ha sido interpretada por varios artistas como *Cesar Isella* quien la llamó también *Cuando estoy triste*, también ha sido declamada por su propio compositor, *Mercedes Sosa*, *Victor Heredia*, *Cuarteto Supay* han hecho sus versiones, el grupo ecuatoriano *Pueblo Nuevo* realizó una versión en 1984 con leves variaciones en la melodía y armonía, de esta se ha tomado el modelo para realizar una nueva propuesta.

La versión presentada es un arreglo para 4 voces que caminan sobre armonía simple tonal, con melodías al unísono que en determinado momento se separan para tomar un rumbo independiente pero conectado siempre a la melodía principal, distribuida en las diferentes voces en determinado momento. Sobre las estrofas se encuentra un soporte armónico que matiza la interpretación, de manera que no existan *ostinatos*¹⁸ que redunden en un mismo pasaje musical, es decir, la variación musical es importante porque nos muestra movimiento y diversidad interpretativa.

Tabla 1.4. Canción folklórica *Cajita de Música*, Estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Cajita de Música	Folklórico Latinoamericano	4/4	Introducción, A-B	Cm	Andante

¹⁷ "Mendoza 1944, músico, compositor, director de coros y cantante orientado a la música folklórica de Argentina. Pionero en componer arreglos corales para música popular en Argentina. En noviembre de 2002, Damián Sánchez es invitado al gigantesco acto de apertura del auditorio Capilla del Hombre de la Fundación Guayasamín, en Quito, junto a Javier Rodríguez. En el palco oficial están los presidentes de Ecuador, Venezuela y Cuba. Un grupo de música llamado Pueblo Nuevo, enterado de que estaba Damián Sánchez entre el público, interpretó "Cajita de música" - con letra de José Pedroni - y para su sorpresa Damián escucha que miles de presentes comienzan a corear esta canción. "Fue un momento maravilloso", expresó (Pereyra, 2013).

¹⁸ Patrón melódico y rítmico que se repite a lo largo de una pieza musical y constituye un procedimiento en la técnica del contrapunto." (Española D. M., 2007)



Cuando estoy triste lijo mi cajita de música,
no lo hago para nadie sólo porque me gusta.
Hay quien escribe cartas, quien sale a ver la luna,
para olvidar yo lijo mi cajita de música.
Amarga es la madera de palo santo,
pero es como el amor que no duele y perfuma.
Te espero, mi tristeza huele a ti y es menuda,
tengo las manos verdes esta noche de lluvia.

Imagen 2.6. Canción Folklórica *Cajita de Música*, Vocal Score

Cajita de Música

Score

José Pedroni & Damián Sánchez
Arr. Coral: Darwin Zúñiga C.

$\text{♩} = 115$

Piano

6

E \flat F 7 Gm A \flat Cm

Pno.

11

mf

T

Cuan-do es-toy tris - te li - jo mi ca - ji - ta de mú - si - ca, no lo ha-go pa - ra na - die só - lo por que me
por - que te vas y vuel-ves no he de a - ca - bar - la

T

Cuan-do es-toy tris - te li - jo mi ca - ji - ta de mú - si - ca, no lo ha-go pa - ra na - die só - lo por que me
por - que te vas y vuel-ves no he de a - ca - bar - la

B 1

Cuan-do es-toy tris - te li - jo mi ca - ji - ta de mú - si - ca, no lo ha-go pa - ra na - die só - lo por que me
por - que te vas y vuel-ves no he de a - ca - bar - la

B 2

Cuan-do es-toy tris - te li - jo mi ca - ji - ta de mú - si - ca, no lo ha-go pa - ra na - die só - lo por que me
por - que te vas y vuel-ves no he de a - ca - bar - la

Pno.

mf

Cm Cm Fm 7 B 7 E \flat maj 7 A \flat maj 7 G 7



2

Cajita de Música

17

T

8

gus - ta. Hay quién es-cri - be car - tas quién sa-le ha ver la lu - na, pa-ra ol-vi-dar yo

nun - ca.

T

8

gus - ta. Hay quién es-cri - be car - tas quién sa-le ha ver la lu - na, pa-ra ol-vi-dar yo

nun - ca.

B 1

8

gus - ta. Hay quién es-cri - be car - tas quién sa-le ha ver la lu - na, pa-ra ol-vi-dar yo

nun - ca.

B 2

8

gus - ta. Hay quién es-cri - be car - tas quién sa-le ha ver la lu - na, pa-ra ol-vi-dar yo

nun - ca.

Pno.

17

A^bmaj7 G7 Cm Cm Fm7 B^b7 E^bmaj7 A^bmaj7

24

rit.

T

8

li-jo mi ca-ji-ta de mú - si - ca. Uh san - to,

Fin

1.

p

T

8

li-jo mi ca-ji-ta de mú - si - ca. Te es - Uh san - to,

Fin

mf

p

B 1

8

li-jo mi ca-ji-ta de mú - si - ca. A - mar - ga es la ma - de - ra de pa-lo san - to,

Fin

mf

B 2

8

li-jo mi ca-ji-ta de mú - si - ca. Uh san - to,

Fin

p

1.

Pno.

24

G7 A^b G7 C Fin C G7 Am7 Em7 Fmaj7 G7

p



Cajita de Música

3

31 *p*

T pero esco - mo ela-mor que no huele y per-fu - ma. Uh, Uh

T pero esco - mo ela-mor que no huele y per-fu - ma. pe-ro mi tris - te - za huele a ti, y es me-

B 1 pero esco - mo ela-mor que no huele y per-fu - ma. Uh, Uh

B 2 pero esco - mo ela-mor que no huele y per-fu - ma. Uh, Uh

Pno. *p*

Am F G 7 Cm G 7 Am 7 Em 7

39 *p*

T nu - da, ten-go las ma-nos ver-des en es - ta no - che de llu - via

T nu - da, ten-go las ma-nos ver - des en no - che llu - via.

B 1 nu - da, ten-go las ma-nos ver-des es-ta no - che de llu - via.

B 2 nu - da, ten-go las ma-nos ver-des en es-ta no-che de llu - via.

Pno. *p*

F maj7(add9) G 7 Am F G 7 Cm



2.2.5. Como yo te amo (Balada) 1979

Considerada como uno de los himnos de la canción melódica, *COMO YO TE AMO* es un tema compuesto por Manuel Alejandro¹⁹ y Ana Magdalena en 1979.

Es una canción en compás de 4/4, en tonalidad de Do mayor, con una introducción en las voces muy expresiva, *dolce*, en la parte A, se expone la melodía principal que en la repetición varía con un dueto; se compone armónicamente de los grados I-IV-III-IV-III-V, en la parte B, que corresponde al coro, se vuelve a utilizar el recurso de contrapunto de tipo homofónico, gracias a que el coro tiene una melodía potente que facilita utilizar dicho elemento, está sobre los grados I-IV-IV-V, las voces se mueven rítmicamente iguales, consiguiendo un equilibrio armónico, en el compás 26 se hace una pequeña variación dejando la melodía al barítono 2, mientras que las otras voces soportan de manera coral con movimiento similar, utilizando elementos como *glissando*, *acentos*, *etcétera*, para finalizar de manera igual las 4 voces, con una pequeña *coda* de 4 compases sobre los acordes de Re menor 9, Sol 13, Sol 6 y Do con séptima mayor.

Tabla 1.5. Canción *Como yo te amo*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Como yo te amo	Balada	4/4	A, B, Interludio, A, B	Do Mayor	Lento Negra 65

Como yo te amo, como yo te amo
convéncete, convéncete nadie te amará
Como yo te amo, como yo te amo
olvídate, olvídate nadie te amará, nadie te amará
nadie, porque yo te amo con la fuerza de los mares,
yo, te amo con el ímpetu del viento
yo, te amo en la distancia y en el tiempo
yo, te amo con mi alma y con mi carne
yo, te amo como el niño a su mañana
yo, te amo como el hombre a su recuerdo
yo, te amo a puro grito y en silencio

¹⁹ "Manuel Alejandro compuso "Como Yo te Amo" originalmente para Rocío Jurado quien lo grabaría para su álbum "Señora" de 1979. Lo que se comenta es que Raphael se entusiasmó tanto con esta canción que se apresuró en apropiársela y grabarla para sí apenas unos meses más tarde para su álbum "Y...Sigo mi Camino" de 1980. La versión de Raphael fue tan exitosa que terminó eclipsando a la de Rocío Jurado quien se vio entonces obligada a promocionar otros temas de su disco ("Señora", "Ese Hombre") y a relegar su versión de "Como Yo te Amo", destinada originalmente a ser el single promocional principal de su álbum. Se dice que este incidente molestó mucho a la diva y ocasionó una enemistad momentánea entre los dos cantantes." (Alejandro, 2012)



yo, te amo de una forma sobrehumana
 yo, te amo en la alegría y en el llanto
 yo, te amo en el peligro y en la calma
 yo, te amo cuando gritas cuando callas
 yo te amo tanto yo te amo tanto yo.

Imagen 2.7. Canción *Como yo te amo*, vocal score.

Como yo te amo

Score

Manuel Alejandro
 Arr. Darwin Zúñiga C.

$\text{♩} = 65$

Tenor 1

Tenor 2

Baritone 1

Baritone 2

Guitar

espress.
mp

Co-mo yo te a-mo, co-mo yo te a-mo, con-vén-ce-te, con-vén-ce-te, na-die te a-ma-rá.

mp
 C Am7 Em7/G F6 Em7 Gsus G7 C

9

T 1

T 2

B 1

B 2

Gtr.

espress.
mp

Co-mo yo te a-mo, co-mo yo te a-mo, ol-ví-da-te, ol-ví-da-te, na-die te a-ma-

2da vez *cresc.*

na-die te a-ma-

2da vez *cresc.*

co-mo yo te a-mo, ol-ví-da-te, ol-ví-da-te, na-die te a-ma-

2da vez *cresc.*

na-die te a-ma-

9

C Am7 Em7/G F6 Em7 Gsus G7 *cresc.*



2

Como yo te amo

16

T 1

rá, na-die te a - ma - rá, na-die por-que; Yo te a-mo con la fuer-za de los ma-res,

T 2

rá na-die te a - ma-rá, na-die te a - ma-rá, na-die por-que; Yo te a-mo con la fuer-za de los ma-res,

B 1

rá na-die te a - ma-rá, na-die te a - ma-rá, na-die por-que; Yo te a-mo con la fuer-za de los ma-res,

B 2

rá, na-die te a - ma - rá, na-die por-que; Yo te a-mo con la fuer-za de los ma-res,

Gtr.

C E 7/B Am 7 G9 C C

19

T 1

yo te a-mo con el im-pe-tu del vien-to, yo te a-mo en la dis-tan-cia y en el tiem-po, yo te a-mo con mi al-ma y con mi car-ne,

T 2

yo te a-mo con el im-pe-tu del vien-to, yo te a-mo en la dis-tan-cia y en el tiem-po, yo te a-mo con mi al-ma y con mi car-ne,

B 1

yo te a-mo con el im-pe-tu del vien-to, yo te a-mo en la dis-tan-cia y en el tiem-po, yo te a-mo con mi al-ma y con mi car-ne,

B 2

yo te a-mo con el im-pe-tu del vien-to, yo te a-mo en la dis-tan-cia y en el tiem-po, yo te a-mo con mi al-ma y con mi car-ne,

Gtr.

19 Am 7 Am 7 F 6 F 6 G 7 G 7



Como yo te amo

3

22

T 1

yo te a-mo co-mo el ni-ño a su ma-ña-na, yo te a-mo co-mo el hom-bre a su re-cuer-do, yo te a-mo a pu-ro gri-to y en si-len-cio,

T 2

yo te a-mo co-mo el ni-ño a su ma-ña-na, yo te a-mo co-mo el hom-bre a su re-cuer-do, yo te a-mo a pu-ro gri-to y en si-len-cio,

B 1

yo te a-mo co-mo el ni-ño a su ma-ña-na, yo te a-mo co-mo el hom-bre a su re-cuer-do, yo te a-mo a pu-ro gri-to y en si-len-cio,

B 2

yo te a-mo co-mo el ni-ño a su ma-ña-na, yo te a-mo co-mo el hom-bre a su re-cuer-do, yo te a-mo a pu-ro gri-to y en si-len-cio,

Gtr.

22 C C Am 7 Am 7 F 6 F 6

25

T 1

yo te a-mo de u-na for-ma so-bre hu-ma-na, yo, yo cal-ma

T 2

yo te a-mo de u-na for-ma so-bre hu-ma-na, yo, yo cal-ma

B 1

yo te a-mo de u-na for-ma so-bre hu-ma-na, yo te a-mo en la a-le-grí-a y en el lla-n-to, yo te a-mo en el pe-li-gro y en la cal-ma,

B 2

yo te a-mo de u-na for-ma so-bre hu-ma-na, yo, yo cal-ma

Gtr.

25 G 7 G 7 C C Am 7 Am 7



4

Como yo te amo

28

T 1

yo, cuan - do ca - llas, yo te a - mo tan - to yo te a - mo tan - to, yo. _____

T 2

yo, cuan - do ca - llas, yo te a - mo tan - to yo te a - mo tan - to, yo. _____

B 1

yo te a - mo cuan - do gri - tas cuan - do ca - llas, yo te a - mo tan - to yo te a - mo tan - to, yo. _____

B 2

yo, cuan - do ca - llas, yo te a - mo tan - to yo te a - mo tan - to, yo. _____

Gtr.

28 F6 F6 G7 G7 C C

32

DC Final

T 1

Na - die, _____ te a - ma - rá.

T 2

Na - die, _____ te a - ma - rá.

B 1

Na - die, na - die, _____ te a - ma - rá.

B 2

Na - die, _____ te a - ma - rá.

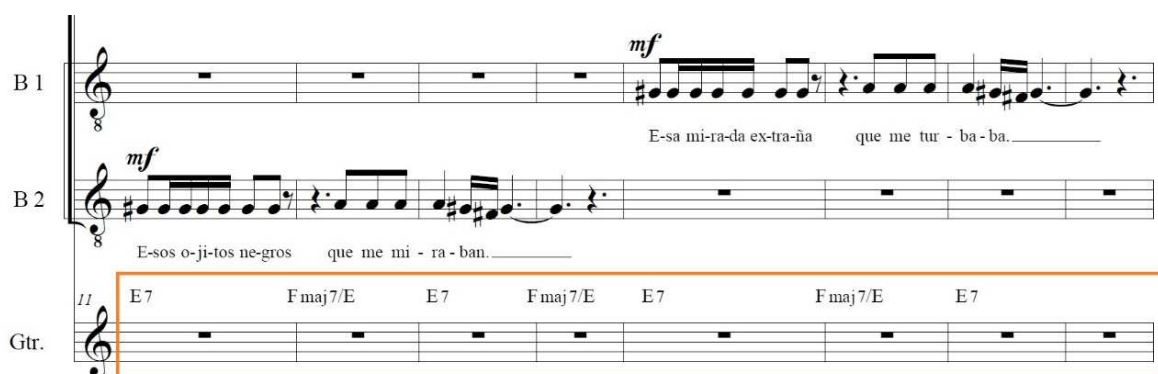
Gtr.

32 C Am7 F6 G7 C Dm9 G13 G6 Cmaj7

2.2.6. Esos Ojitos Negros (Balada)

Es una canción compuesta por *Ramón Arcusa* y *Manuel de la Calva* —del famoso grupo de los años 60, *El Dúo Dinámico*— en 1965, tiene elementos con connotaciones muy folklóricas de España, como toques de flamenco en la progresión armónica de Mi7-Fmaj7/Mi-Mi7, los cuales se han utilizado para el presente arreglo.

Imagen 2.8. Progresión armónica típica del flamenco español.



La introducción tiene elementos melódicos de la parte C en Do mayor, se presenta la melodía en las voces de Barítono 1 y 2, para complementar el final de frase con la voz de tenor 1 y 2 a dúo en tonalidad de la menor, volvemos a utilizar el unísono como medio de variedad armónica y finalmente, el coro se muestra de manera muy expresiva modulando a tonalidad mayor.

Tabla 1.6. Canción *Esos Ojitos Negros*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Esos ojitos negros	Balada	6/8	Introducción, A – B y C	Do Mayor La menor La Mayor	<i>moderato</i>

Esos ojitos negros que me miraban,
 esa mirada extraña que me turbaba
 esas palabras tuyas maravillosas
 esos besos robados y tantas cosas
 ¿quién te separó de mí?
 ¿quién me robó tu querer?
 lo que yo lloré por ti nunca lo vas a saber



no te puedo perdonar pero no obstante
no te puedo olvidar ni un solo instante
nadie, nadie sabrá jamás cuánto te quise
nadie, nadie comprenderá qué nos pasó
aunque el mundo ría feliz yo estaré triste
esperando el retorno de nuestro amor.

Imagen 2.9. Canción *Esos Ojitos Negros*, Vocal score.

Esos ojitos negros

Ramón Arcusa y Manuel de la Calva
Arr: Darwin Zúñiga C.

$\text{♩} = 60$

Guitar

C Cmaj7 Em7 Dm7 Fmaj7/C E7/B

A

B 1

mf

E-sa mi-ra-da ex-tra-ña que me tur - ba - ba. _____

B 2

mf

E-sos o-ji-tos ne-gros que me mi - ra - ban. _____

Gtr.

11 E7 Fmaj7/E E7 Fmaj7/E E7 Fmaj7/E E7

19 *mf*

T 1

8 E-sas pa-la-bras tu-yas ma-ra-vi - llo-sas, _____

T 2

8 E-sas pa-la-bras tu-yas ma-ra-vi - llo-sas, _____ e-sos be-sos ro-ba-dos y tan-tas co-sas, _____

Gtr.

19 Am7 G6/B Fmaj7/C E sus/BE/B



2

Esos ojitos negros

B

2da. vez no

T 1

8

Quién te se-pa-ro de mí? Quién me ro - bo tu que-rer? Lo que yo llo-re por ti nun-ca lo vas a sa-ber.

T 2

8

Quién te se-pa-ro de mí? Quién me ro - bo tu que-rer? Lo que yo llo-re por ti nun-ca lo vas a sa-ber.

B 1

2da. vez solo

Quién te se-pa-ro de mí? Quién me ro - bo tu que-rer? Lo que yo llo-re por ti nun-ca lo vas a sa-ber.

B 2

2da. vez "solo"

Quién te se-pa-ro de mí? Quién me ro - bo tu que-rer? Lo que yo llo-re por ti nun-ca lo vas a sa-ber.

27

E 7 F maj 7/E E 7 F maj 7/E E 7 F maj 7/E E 7

Gtr.

34

T 1

8

No te pue-do per-do-nar pe-ro no obs - tan-te, _____ no te po-dré ol-vi-dar ni un so-lo ins - tan-te. _____

T 2

8

No te pue-do per-do-nar pe-ro no obs - tan-te, _____

34

A m 7 G 6/B F maj 7/C E sus/B E/B

Gtr.



Esos ojitos negros

3

C

espress.

T 1
8 Na-die, na-die sa-brá ja - más cuan-to te qui - se, _____ na-die, na-die com-pren-de - rá que nos pa-

espress.

T 2
8 Na-die, na-die sa-brá ja - más cuan-to te qui - se, _____ na-die, na-die com-pren-de - rá que nos pa-

espress.

B 1
Na-die, na-die sa-brá ja - más cuan-to te qui - se, _____ na-die, na-die com-pren-de - rá que nos pa-

espress.

B 2
Na-die, na-die sa-brá ja - más cuan-to te qui - se, _____ na-die, na-die com-pren-de - rá que nos pa-

43 A A maj7 C#m7 Cm Bm7 Dmaj7 E7

Gtr.

49

mp cresc.

T 1
8 so. _____ Ah _____ yo es-ta - ré tris - te, _____

mf cresc.

T 2
8 so. _____ Aun - que el mun - do ri - a fe - liz yo es-ta - ré tris - te, _____

mp cresc.

B 1
so. _____ Ah _____ yo es-ta - ré tris - te, _____

mp cresc.

B 2
so. _____ Ah _____ yo es-ta - ré tris - te, _____

49 A G°7 F#7 Bm7

Gtr.



55 *f*

T 1
8 es - pe - ran - do el re - tor - no de nues - tro a - mor. _____ a la INTRO, "B" y "C"

T 2
8 es - pe - ran - do el re - tor - no de nues - tro a - mor. _____

B 1
f es - pe - ran - do el re - tor - no de nues - tro a - mor. _____

B 2
f es - pe - ran - do el re - tor - no de nues - tro a - mor. _____

Gtr. 55 *f* Fmaj7 E 7 Fmaj7/E G 6/E Fmaj7/E E 7

60 *f* 2.

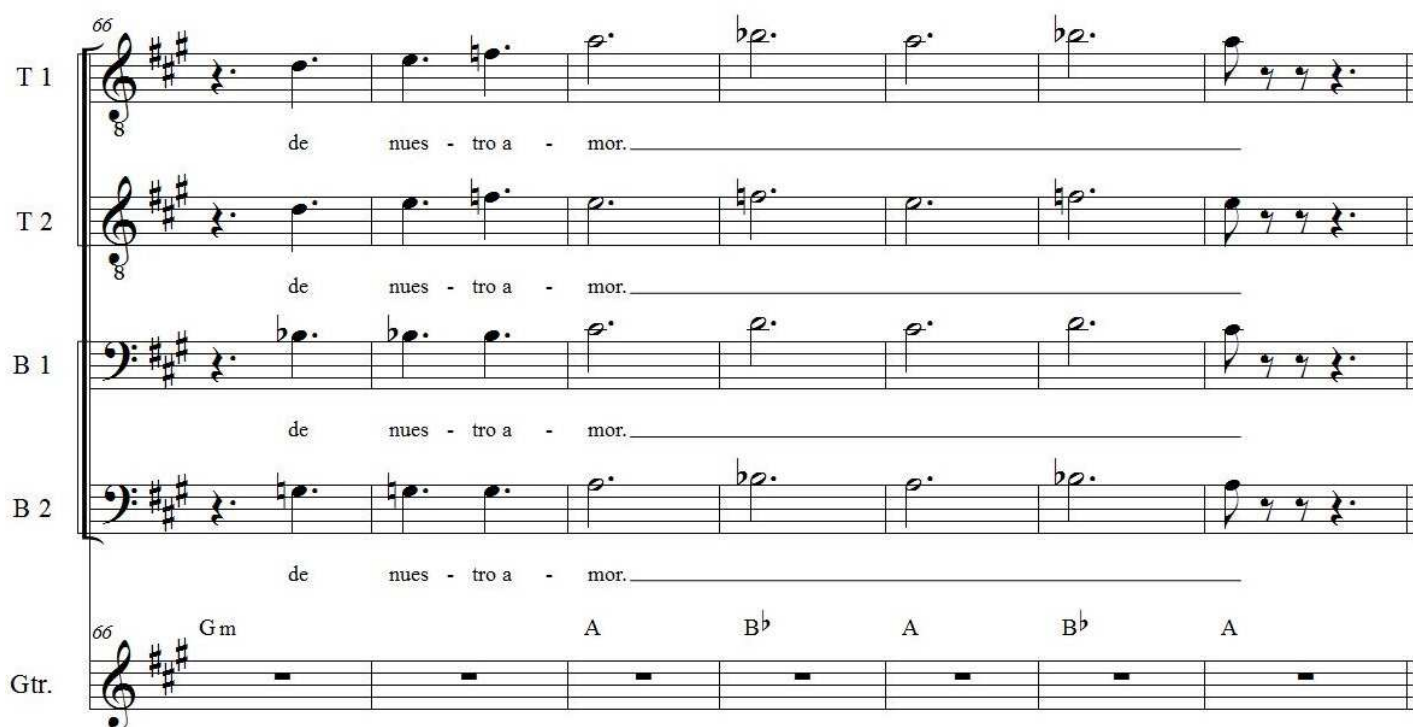
T 1
8 Es-pe-ran - do, es-pe-ran-do el re - tor-no, _____ es - pe-ran - do el re - tor-no _____

T 2
8 Es-pe-ran-do el re - tor-no, _____ es-pe-ran-do el re - tor-no, _____ es - pe-ran-do el re - tor-no _____

B 1
f Es-pe-ran - do, _____ es-pe-ran - do, es-pe-ran-do el re - tor - no, es - pe-ran-do

B 2
f Es-pe-ran - do _____ el re - tor - no, es-pe-ran-do el re - tor-no es-pe-ran - do, es - pe-ran-do

Gtr. 60 F Em Dm7 C B \flat



de nues - tro a - mor.

de nues - tro a - mor.

de nues - tro a - mor.

de nues - tro a - mor.

Gtr. Gm A B^b A B^b A

2.2.7. Invernal (Pasillo)

Invernal es un pasillo soneto²⁰ compuesto por Nicasio Safadi Reves²¹ sobre el poema de José María Efas, se ha tomado como modelo la versión original en estructura y forma para realizar el presente arreglo, está en tonalidad de Re menor, tiene un prelude de 4 compases, característico del pasillo ecuatoriano al iniciar, sobre los grados VI-III-V-I. En la parte A tenemos una pequeña introducción de 8 compases que, melódicamente muestra intervalos de segunda menor y mayor, inmediatamente se presenta la melodía principal al unísono para luego separar las voces sobre los grados I-VII-III-V-IIM-V y finalizar con la progresión armónica de VI-III-V-I. La Parte B, la melodía que

²⁰ Un soneto es una composición poética de origen italiano que consta de 14 versos endecasílabos consonantes. Se divide en cuatro estrofas: los primeros ocho versos en dos cuartetos y los últimos seis en dos tercetos. (Harlan, 2015)

²¹ Nicasio Safadi nació en Beirut, Líbano, en 1902, arribó al Ecuador cuando tenía 5 años, posteriormente se nacionalizó ecuatoriano. En 1910 tocaba la guitarra de "oído", después "el turquito" aprendió bandolín, el contrabajo y empezó a componer, formó el dúo Ecuador, con Enrique "pollo" Ibáñez que más tarde se llamaría dúo Ibáñez-Safadi, con quien grabó en EEUU el inmortal pasillo "Guayaquil de mis amores". Luego de sufrir una trombosis los últimos años de su vida falleció el 29 de octubre de 1968, entre sus más destacadas composiciones están: Ojos que matan, Si...pero calla, Pobrecito mi cariño, Lirios de amor, El verso imposible, Invernal, El viajero solitario, etc. (Sadram, 1978)



está en el tenor 1, es sostenida armónicamente por las otras voces con un contrapunto libre temporal, que forma una textura polifónica, nuevamente la melodía sobresale sobre las otras voces, quienes se mantienen de manera acoral con figuras de blanca con movimientos ascendentes y descendentes por grado conjunto, el final nuevamente se da sobre los grados VI-III-V-I con un *ritardando* típico del pasillo.

Tabla 1.7. Pasillo *Invernal*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Invernal	Pasillo	3/4	Preludio, Partes A, B.	Dm	Andante

Ingenuamente pones en tu balcón florido
la nota mas romántica de esta tarde de lluvia,
voy a hilar mi nostalgia de sol que se ha dormido
en la seda fragante de tu melena rubia.

Hay un libro de versos en tus manos de luna,
en el libro un poema que se deshoja en rosas,
tiendes la vista al cielo y en tus ojos hay una
devoción infinita para mirar las cosas.

Tiembla en tus labios rojos la emoción de un poema,
yo cual viejo neurótico seguiré con mi tema
en esta tarde enferma de cansancio y de lluvia.

Y siempre cuando muera, crepúsculo de olvido,
hilaré mi nostalgia de sol que se ha dormido
en la seda fragante de tu melena rubia.

Invernal

Pasillo Soneto

♩ = 105

Piano

A

B \flat 5 \flat F6 E \circ 7 A7 Dm A7 B \flat Dm7 C/E C/G F6/A

9

T 1

T 2

B 1

B 2

Pno.

mf

In - ge - nua - men - te po - nes en tu bal - cón flo - ri - do,
Hay un li - bro de ver - sos en tus ma - nos de lu - na

E^o7 Dm7 A7 E^o7 C^o Dm Dm B^b/A A7 A7 Dm7

72
Darwin Zúñiga Calle



Invernal

2

17

T 1

la no - ta más ro - mán - ti - ca de es - ta tar - de de llu - via,
en el li - bro un po - e - ma que se des - ho - ja en ro - sas,

T 2

mf la no - ta más ro - mán - ti - ca de es - ta tar - de de llu - via,
en el li - bro un po - e - ma que se des - ho - ja en ro - sas,

B 1

mf la no - ta más ro - mán - ti - ca de es - ta tar - de de llu - via, voy a hi - lar mi nos - tal - gia
en el li - bro un po - e - ma que se des - ho - ja en ro - sas, tien - des la vis - ta al cie - lo

B 2

la no - ta más ro - mán - ti - ca de es - ta tar - de de llu - via,
en el li - bro un po - e - ma que se des - ho - ja en ro - sas,

Pno.

C_{sus} C C7 Fmaj7 Fmaj7 A7

23

T 1

del sol que se ha dor - mi - do en la se - da fra - gan - te de tu me - le - na ru - bia.
y en tus o - jos hay u - na de - vo - ción in - fi - ni - ta, pa - ra mi - rar las co - sas.

T 2

del sol que se ha dor - mi - do en la se - da fra - gan - te de tu me - le - na ru - bia.
y en tus o - jos hay u - na de - vo - ción in - fi - ni - ta, pa - ra mi - rar las co - sas.

B 1

del sol que se ha dor - mi - do en la se - da fra - gan - te de tu me - le - na ru - bia.
y en tus o - jos hay u - na de - vo - ción in - fi - ni - ta, pa - ra mi - rar las co - sas.

B 2

del sol que se ha dor - mi - do en la se - da fra - gan - te de tu me - le - na ru - bia.
y en tus o - jos hay u - na de - vo - ción in - fi - ni - ta, pa - ra mi - rar las co - sas.

Pno.

E7 E7/G# A7 B^b5b Fmaj7 E^o7 A7 Dm

ala "A" y luego "B"



Invernal

4

45 *cresc.* *f*

T 1 *hi-la-ré mi nos - tal-gia del sol que se ha dor - mi-do, en la se-da fra - gan-te de tu me-le - na ru - bia.*

T 2 *hi-la-ré mi nos - tal-gia del sol que se ha dor - mi-do, en la se-da fra - gan-te de tu me-le - na ru - bia.* 3

T 1 B 1 *hi-la-ré mi nos - tal-gia del sol que se ha dor - mi-do, en la se-da fra - gan-te de tu me-le - na ru - bia.*

T 2 B 2 *hi-la-ré mi nos - tal-gia del sol que se ha dor - mi-do, en la se-da fra - gan-te de tu me-le - na ru - bia.*

B 1 *hi-la-ré mi nos - tal-gia del sol que se ha dor - mi-do, en la se-da fra - gan-te de tu me-le - na ru - bia.*

Pno. *f*

B 2 *f*

Dm7 A7 A7 Dm7 Bb5b F6 E°7 A7 Dm9 Dm9

Pno. *f*

D9 Gm7 C9 Fmaj7 Gm7 Dm E°7 A7 Dm7

37 *f* *mp*

T 1 *en es-ta tar - de en - fer-ma de can-san - cio y de llu-via, p y siem-pre cuan-do mue-ran cre-pus-cu-los de ol - vi-do,*

T 2 *en es-ta tar - de en - fer-ma de can-san - cio y de llu-via, Uh*

B 1 *en es-ta tar - de en - fer-ma de can-san - cio y de llu-via, Uh*

B 2 *en es-ta tar - de en - fer-ma de can-san - cio y de llu-via, Uh*

Pno. *f*

E7 E7/G# A7 E7/B A7/C# Bb/D Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7

2.2.8. La Bocina (Fox Incaico)

La bocina es un fox incaico²² compuesto por Rudecindo Inga Vélez²³ en 1928 sobre una melodía cañari, muy popular entre los *bocineros* de la época. La palabra bocina proviene del latín *bucina*, que significa trompeta, es un instrumento de viento utilizado antiguamente por los indígenas para llamar a la siembra o para la congregación de la comunidad, fabricado de varios materiales como la caña guadua y acoplada en su extremo a un cacho de toro, están unidos gradualmente y su punta generalmente está tallada. (Guerrero, 2010)

El patrón rítmico del fox incaico es negra, dos corcheas, dos negras, escrito en un compás de 2/2, 2/4 o 4/4:

Imagen 3.1. Patrón rítmico del Fox Incaico.



La canción *La Bocina* originalmente es una pieza instrumental a la que se le adaptó varias letras, adheridas a la canción años posteriores a las primeras grabaciones, pues no hay registro original de haber sido cantada, solamente instrumental.

La versión que se ha realizado, es una adaptación de la melodía, tanto cantada como instrumental, a elementos contrapuntísticos, de manera libre las voces

²² Género que nació a inicios del siglo XX por influencia del fox trot estadounidense y de la mezcla de melodías pentafónicas andinas, el fox incaico existe en Ecuador y Perú. (Guerrero, 2010)

²³ Nació en el cantón Cañar, el 22 de marzo de 1901, en el hogar del pianista cuencano Miguel Inga Prieto y Mercedes Vélez. Su padre le brindó las primeras enseñanzas de violín y piano, que él perfeccionó al paso del tiempo. Su tema de mayor difusión es el fox incaico *La bocina*, compuesto en 1928 y grabado ese mismo año en discos Columbia de Estados Unidos, por la orquesta Madriguera de Nueva York, bajo la dirección de *Paul Whitman*.

Otras composiciones suyas son: *Danzante cañari*, *Danza y runa*, *Sacrificio de las Hijas del Sol*, *Jahuay*, *El llanto de la india*, *En las cumbres del Cañar*, *Cañarejita*, entre otras.

Luego de una fructífera labor artística y pedagógica murió en Cuenca el 20 de julio de 1984 y recibió sepultura en su tierra natal. (El Universo, 2002)

interactúan separadas unas de otras, con melodías libres pero adjuntas a la melodía principal formando una polifonía armónica y polirritmia.

Imagen 3.2. Elementos contrapuntísticos.

Imagen 3.3. Elementos de polifonía armónica.

En tonalidad de Mi menor, a la armonía original se ha modificado la progresión acordal, con inversiones en el bajo de manera descendente, también haciendo pequeñas modificaciones en la melodía instrumental en el intermezzo.



Tabla 1.8. Fox Incaico *La Bocina*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
La Bocina	Fox Incaico	4/4	A - Intermezzo - B	Em	Moderato

Vivir en el campo, en el campo triste,
que suenan bocinas que las toco yo
que días tan bellos pasaba con ella
porque yo la amaba con toda ternura,
por ella lloré, por ella lloré

Por eso, viajero, si acaso la encuentras,
dile que sin ella ya no existo yo,
porque para el indio basta su bocina
que toca en su tumba al morir el sol,
al morir el sol, al morir el sol.

Imagen 3.4. Fox Incaico *La Bocina*, Vocal Score.

Score

LA BOCINA

Fox Incaico

José Rudecindo Inga Vélez
Darwin Zúñiga C.

Moderato
♩ = 90

Tenor 1
Vi-vir en el cam - po, en el cam-po tris - te, que sue-nan bo -

Tenor 2
Vi-vir en el cam - po, en el cam-po tris - te, que sue-nan bo -

Baritone 1
Vi-vir en el cam - po, en el cam-po tris - te, que sue-nan bo -

Baritone 2
Vi-vir en el cam - po, en el cam-po tris - te, que sue-nan bo -

Acoustic Guitar
Em D/E Em7

T 1
ci - nas que las to - co yo. Que dí-as tan be-llos pa-sa-ba con

T 2
ci - nas que las to - co yo. Que dí-as tan be - llos con

B 1
ci - nas que las to - co yo. Que dí-as tan be - llos con

B 2
ci - nas que las to - co yo. Que dí-as tan be - llos

Ac.Gtr.
Em D/E Em7 G

mf



11

T 1

8 e - lla por-que yo la a - ma-ba con to-da ter - nu-ra por e - lla llo - ré,

T 2

8 e - lla la a - ma - ba ter - nu - ra llo - ré,

B 1

e - lla la a - ma - ba con ter-nu - ra yo llo - ré

B 2

con e - lla yo con ter - nu-ra yo llo - ré

Ac.Gtr.

11

Gmaj7/F# G/F Em7 Gaug/D# Em7/D

15

T 1

8 *cresc.* *f* por e - lla llo - ré.

T 2

8 *cresc.* *f* por e - lla llo - ré.

B 1

cresc. *f* por e - lla llo - ré.

B 2

cresc. *f* por e - lla llo - ré.

Ac.Gtr.

15

Cmaj7 Bm7 B7 Gaug/D# G

cresc. *f* *subito p*



LA BOCINA

3

21

T 1

8

mp

Via - je-ro via-je-ro

T 2

8

mp

Via - je - ro

B 1

mp

por e-so via - je - ro

B 2

mp

Via - je - ro si a -

Ac.Gtr.

21

mp

Em6/C# Cmaj7 Bm7 Em Em

27

T 1

8

la en - cuen - tras a mi a - mor, di - le que sin e - lla mue - ro

T 2

8

a mi a - mor a mi a - mor, di - le que mue - ro

B 1

si a-ca-so la en - cuen - tras, di - le que sin e - lla

B 2

ca - so en - cuen-tras a mi a-mor di - le que sin e - lla

Ac.Gtr.

27

D/E Em7 Em



31

T 1

yo no e-xis-to yo. _____ Por-que pa-ra el in-dio bas-ta su bo-ci-na que to-ca en su

T 2

mue-ro yo. _____ Por-que pa-ra el in-dio bas-ta su bo-ci-na que to-ca en su

B 1

ya no e-xis-to yo. _____ Por-que pa-ra el in-dio bas-ta su bo-ci-na que to-ca en su

B 2

no e-xis-to yo. _____ Por-que pa-ra el in-dio bas-ta su bo-ci-na que to-ca en su

Ac.Gtr.

D/E Em7 G Gmaj7/F#

cresc. f

36

T 1

tum-ba al mo-rir el sol al mo-rir el sol, al-mo-rir el sol. _____

T 2

tum-ba al mo-rir el sol al mo-rir el sol, al-mo-rir el sol. _____

B 1

tum-ba al mo-rir el sol al mo-rir el sol, al-mo-rir el sol. _____

B 2

tum-ba al mo-rir el sol al mo-rir el sol, al-mo-rir el sol. _____

Ac.Gtr.

G/F Em7 Gaug/D# Em7/D Cmaj7 Bm7 Bm7

cresc. ff



Tabla 1.9. Canción *Perdóname*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Perdóname	Balada	4/4	A – B – A – B	ReM	Moderato

Perdóname si pido más de lo que puedo dar
 si grito cuando yo debo callar
 si huyo cuando tú me necesitas más

Perdóname cuando te digo que no te quiero ya
 son palabras que nunca sentí
 que hoy se vuelven contra mí

Perdóname, perdóname, perdóname
 Si hay algo que quiero eres tú.

Perdóname si los celos te han dañado alguna vez
 si alguna noche la pase lejos de ti
 en otros brazos, otro cuerpo y otra piel

Perdóname si no soy quien tú te mereces
 si no valgo el dolor que has pagado por mí a veces

Perdóname, perdóname, perdóname
 Si hay algo que quiero eres tú.
 Perdóname

Perdóname y no busques un motivo o un por qué
 simplemente yo me equivoqué perdóname



Imagen 3.7. Canción *Perdóname*, Vocal Score.

Perdóname

Score

Camilo Blanes
Arr. Darwin Zúñiga C.

$\text{♩} = 60$

Tenor 1

Tenor 2

Baritone 1

Baritone 2

Guitar

mp

Per-dó-na - me, si pi-do más de lo que pue-do dar _____ si gri-to cuan-do yo de-bo ca-

llar, si hu-yo cuan-do tú me ne-ce - si-tas más.

mp

Per-dó-na - me, cuan-do te di-go que no te quie-ro ya, _____

Gtr.

mp

G maj7 Asus Dmaj7 Dmaj7 A6/C# Bm(add2)

E m7 A 7(b9) G/D D Am9 G maj7 A 7/G F#m9

© copyright rock it! studio 2013



Perdóname

2
8

T 1

T 2

B 1

B 2

Gtr.

mf

Per - dó - na-me, per-

son pa-la-bra³s que nun-ca sn - tí y hoy se vuel-ven con-tra mí.

Bm7 Em7 Asus A7 Dmaj7(add9) Dmaj7 A6/C#

mf

12

T 1

T 2

B 1

B 2

Gtr.

mf

Per - dó - na-me, per - dó - na-me, per - dó - na-me,

dó - na-me, per - dó - na-me.

Bm(add2) Esus Em7 A7 Dmaj7(add9) Dmaj7 A6/C# Bm(add2) Esus Em7 Em F#m

17

T 1

T 2

B 1

B 2

Gtr.

mp

p

si hay al - go que quie - ro e - res tú. Uh, per - dó - na-me,

si hay al - go que quie - ro e - res tú. Uh, per - dó - na-me,

si hay al - go que quie - ro e - res tú. Uh, per - dó - na-me,

si hay al - go que quie - ro e - res tú. Per-dó-na - me, si los

Gmaj7 A9 A7 Gmaj7

mp



Perdóname

3

20

T 1 Uh, per - dó - na - me, —

T 2 Uh, per - dó - na - me, —

B 1 Uh, per - dó - na - me, —

B 2

Gtr. ce - los te han da - ña - do al - gu - na vez, — si al - gu - na no - che la pa - se le - jos de

Asus Dmaj7 Dmaj7 A6/C# Bm(add2)

22

T 1 Per - dó - na - me, si no

T 2 Uh, per - dó - na - me,

B 1 *mp* en o - tors bra - zos³ o - tro cuer - po y o - tra piel. Uh, per - dó - na - me,

B 2 *mp* ti, en o - tros bra - zos³ o - tro cuer - po y o - tra piel. Uh, per - dó - na - me,

Gtr. Em7 A7(b9) G/D D Gmaj7

25

T 1 *mf* soy quien tu te me-re-ces, — si no val-go el do-lor que has pa - ga-do por mí a ve - ces. —

T 2 Uh per - dó - na - me, *mf* si no val-go el do-lor que has pa - ga-do por mí a ve - ces. —

B 1 Uh per - dó - na - me, *mf* si no val-go el do-lor que has pa - ga-do por mí a ve - ces. —

B 2 Uh per - dó - na - me, si no val-go el do-lor que has pa - ga-do por mí a ve - ces. —

Gtr. A7/G F#m9 Bm7 Em7 Asus

mf *cresc.*



Perdóname

4
28

T 1 *f* Per - dó - na-me, per - dó - na-me, per - dó - na-me. dó - na-me, per - dó - na-me, per -

T 2 *f* Per - dó - na-me, per - dó - na-me, per - dó - na-me. Per - dó - na-me, per - dó - na-me, per -

B 1 *f* Per - dó - na-me, per - dó - na-me, per - dó - na-me. dó - na-me, per - dó - na-me, per -

B 2 *f* Per - dó - na-me, per - dó - na-me, per - dó - na-me. dó - na-me, per - dó - na-me, per -

Gtr. *f* A7 Dmaj7(add9) Dmaj7 A6/C# Bm(add2) Esus Em7 A7 Dmaj7(add9) Dmaj7 A6/C# Bm(add2)

34

T 1 *cresc.* dó - na-me, Uh, si hay al-go que quie-ro e-res tú. Per-dó-na-me,

T 2 *cresc.* dó - na-me, Uh, si hay al-go que quie-ro e-res tú. Per-dó-na-me,

B 1 *cresc.* dó - na-me, Uh, si hay al-go que quie-ro e-res tú. Per-dó-na-me,

B 2 *cresc.* dó - na-me, Uh, si hay al-go que quie-ro e-res tú. Per-dó-na-me,

Gtr. Esus Em7 Em F#m Gmaj7 A9 A7 Gmaj7 Asus Dmaj7 Dmaj7 Bm(add2) *cresc.*

40 *p*

T 1 *p* Uh. per - dó - na-me, Uh per -

T 2 *p* Uh. per - dó - na-me, Uh per -

B 1 *p* Uh. per - dó - na-me, Uh per -

B 2 *mp* Uh. per - dó - na-me, Uh per -

Gtr. *mp* Em7 A7(b9) G/D D Am9 Gmaj7 A7/G F#m9

40

Per-dó-na-me, y no bus-ques un mo-ti-vo o un-por-qué,



Perdóname 5

44 *mf*

T 1 dó - na - me, per - dó - na - me, Per -

T 2 dó - na - me, per - dó - na - me, Per -

B 1 dó - na - me, per - dó - na - me, Per -

B 2 *mf* — sim - ple - men - te — yo me e - qui - vo - qué, per - dó - na - me. Per -

Gtr. 44 *mf* Bm7 Em7 Asus A7 B sus B7

49 *f*

T 1 dó - na - me, per - dó - na - me, per - dó - na - me. Per - dó - na - me, per - dó - na - me, per -

T 2 *f* dó - na - me, per - dó - na - me, per - dó - na - me. dó - na - me, per - dó - na - me, per -

B 1 dó - na - me, per - dó - na - me, per - dó - na - me. dó - na - me, per - dó - na - me, per -

B 2 *f* dó - na - me, per - dó - na - me, per - dó - na - me. dó - na - me, per - dó - na - me, per -

Gtr. 49 *f* Emaj7(add9) Emaj7 B6/D# C#m(add2) F#sus F#m7 B7 Emaj7(add9) Emaj7 B6/D# C#m(add2)

54 *pp*

T 1 dó - na - me, si hay al - go que quie - ro e - res tú. Per - dó - na - me.

T 2 *pp* dó - na - me, si hay al - go que quie - ro e - res tú. Per - dó - na - me.

B 1 *pp* dó - na - me, si hay al - go que quie - ro e - res tú. Per - dó - na - me.

B 2 *pp* dó - na - me, si hay al - go que quie - ro e - res tú. Per - dó - na - me.

Gtr. 54 *pp* F#sus F#m7 F#m G#m Amaj7 B9 E



2.2.10. Qué Será de Ti (Balada)

Es una canción compuesta por M. & A. Marcos en 1972 y adaptada al español por B & M McCluskey, ha sido interpretada por el cantautor brasileño Roberto Carlos. Se ha pretendido modificar la progresión armónica, las voces cantan su parte de la melodía principal sobre *contracantos*, que realizan las otras voces y resolviendo armónicamente al finalizar las frases, en el coro todas las voces caminan iguales rítmicamente, pero formando una textura armónica homogénea, finalizando con una pequeña coda. Está en tonalidad de La mayor y tiene una estructura formal bipartita A-B.

Tabla 2.0. Canción *Qué será de Ti*, estructura y forma.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
Qué será de ti	Balada	4/4	A – B	La M	Moderato

¿Qué será de ti?, necesito saber hoy de tu vida
alguien que me cuente sobre tus días;
anocheció, y necesito saber.

¿Qué será de ti?, cambiaste sin saber toda mi vida,
motivo de una paz que ya se olvida
no sé si gusto más de mí, o más de ti.

Ven, que esta sed de amarte me hace bien,
yo quiero amanecer contigo amor,
te necesito para estar feliz.

Ven, que el tiempo corre, y nos separa,
la vida nos está dejando atrás.
yo necesito saber, que será de ti.



Imagen 3.8. Canción *Qué será de Ti*, Vocal Score.

Que será de ti

Score A.Marcos, M.Marcos, B&M McCluskey
Arr. Darwin Zúñiga C.

Lento

Tenor 1

Tenor 2

Baritone 1

Baritone 2

Guitar

mp

¿Qué se-rá de ti? ne-ce-si-to sa - ber hoy de tu vi-da, al-guien que me cuen-te

A E/G#F#m7 C#m7 Em9 A7

mp

T 1

T 2

B 1

B 2

Gtr.

so-bre tus dí - as a-no-che-ció y ne-ce-si-to sa - ber.

Dmaj7 Dm6/F E sus E E E6 E7



2

Que será de ti

10 *mp* 2da vez

T 1 Uh de ti mi mi vi-da y mi paz

T 2 Uh de ti mi mi vi-da y mi paz

B 1 ¿Qué se-rá de ti? cam-bias-te sin sa-ber to-da mi vi-da, mo-ti-vo de u-na paz

B 2 Uh de ti mi vida mo-ti-vo de u-na paz

A E/G#m7 C#m7 Em9 A7

Gtr.

14 *cresc.*

T 1 que ya se ol-vi-da, no de ti o más de mí.

T 2 que ya se ol-vi-da, no de ti o más de mí.

B 1 que ya se ol-vi-da, no sé si gus - to más de ti o más de mí.

B 2 que ya se ol-vi-da, no de ti o más de mí.

D maj7 Dm6/F E

Gtr. *cresc.*



Que será de ti

3

18

T 1 *f* Ven ____ que es - ta ____ sed de a-mar - te ____ me ha - ce bien, yo quie - ro a - ma - ne - cer con - ti - go a -

T 2 *f* Ven ____ que es - ta ____ sed de a-mar - te ____ me ha - ce bien, yo quie - ro a - ma - ne - cer con - ti - go a -

B 1 *f* Ven ____ que es - ta ____ sed de a-mar - te ____ me ha - ce bien, yo quie - ro a - ma - ne - cer con - ti - go a -

B 2 *f* Ven ____ que es - ta ____ sed de a-mar - te ____ me ha - ce bien, yo quie - ro a - ma - ne - cer con - ti - go a -

A A sus A maj 7 E/G# F#m7 F#m7/E

Gtr. 18

22

T 1 *f* mor, te ne - ce - si - to pa - ra es - tar fe - liz. Ven ____ que el tiem - po ____ co - rre y nos se - pa - ra, ____ la

T 2 *f* mor, te ne - ce - si - to pa - ra es - tar fe - liz. Ven ____ que el tiem - po ____ co - rre y nos se - pa - ra, ____ la

B 1 *f* mor, te ne - ce - si - to pa - ra es - tar fe - liz. Ven ____ que el tiem - po ____ co - rre y nos se - pa - ra, ____ la

B 2 *f* mor, te ne - ce - si - to pa - ra es - tar fe - liz. Ven ____ que el tiem - po ____ co - rre y nos se - pa - ra, ____ la

D maj 7 (add 9) B m 7 E 7 sus E 7 A A sus AE/G# F#m 7

Gtr. 22



4

Que será de ti

28

T 1

8

vi-da__ nos es-tá de - jan-do a - trás,__ yo ne-ce - si-to sa-ber ¿qué se-rá de__ ti?__

T 2

8

vi-da__ nos es-tá de - jan-do a - trás,__ yo ne-ce - si-to sa-ber ¿qué se-rá de__ ti?__

B 1

vi-da__ nos es-tá de - jan-do a - trás,__ yo ne-ce - si-to sa-ber ¿qué se-rá de__ ti?__

B 2

vi-da__ nos es-tá de - jan-do a - trás,__ yo ne-ce - si-to sa-ber ¿qué se-rá de__ ti?__

F#m7/E Dmaj7(add9) Dmaj7(add9)/C# Bm7 E7sus E7 A

Gtr.

28

1 *dim.*

33

T 1

8

T 2

8

B 1

B 2

F#m7 C#7sus C#m7 Em9 A7 Dmaj7 Dm6/F E sus E7

Gtr.

33



40

T 1

¿qué se-rá de ti? de ti.

T 2

¿qué se-rá de ti? de ti.

B 1

¿qué se-rá de ti? de ti.

B 2

¿qué se-rá de ti? de ti.

E 7sus E 7 A D m6/F A maj 7 A maj 7(add 9)

Gtr.

40

sf

A manera de resumen, podemos esquematizar que han sido varias las herramientas usadas al momento de concebir un arreglo musical, teniendo claro el objetivo, se ha conseguido aprovecharlas al máximo. En cada uno de los arreglos han sido utilizados recursos armónicos, rítmicos, melódicos, etcétera, que han sido de gran ayuda al momento de transformar las obras escogidas a nuestro estilo:

Armónico: Inversión de acordes, movimiento por grado conjunto, progresiones armónicas con notas de paso, armonía tradicional tonal, acordes disminuidos de sustitución, acordes de 7ma, 9na, 6ta, acordes suspendidos que nos ayudan a resolver armónicamente sobre todo los finales de frase, intervalos no muy grandes en las melodías que facilitan la interpretación vocal, unísonos que prestan descanso y variedad a la exposición armónica previa o posterior, contrapunto de tipo homofónico que nos da equilibrio rítmico y armónico, texturas polifónicas, soporte armónico por parte de las voces que no hacen la melodía a manera de contracantos, etcétera.



Rítmico: Función vocal con pasajes percutivos que refuerzan el ritmo, contratiempo, síncopa, contrapunto rítmico, contrapunto libre, *ritardandos*, *rallentando*, polirritmia, etcétera.

Tabla 2.1. Resumen de estructura y forma de las obras escogidas.

TÍTULO	GÉNERO	COMPÁS	ESTRUCTURA	TONALIDAD	TEMPO
ADORACIÓN	Pasillo	3/4	Preludio, Partes A, B, C.	Dm	Andante
AVECILLA AMARGURA	Albazo	6/8	Introducción, A-B, Intermezzo C- D	Am	Allegro
AMÉRICA	Balada	4/4	Introducción, A-B	AM	Andante
CAJITA DE MÚSICA	Folklórico Latinoamericano	4/4	Introducción, A-B	Cm	Andante
COMO YO TE AMO	Balada	4/4	A, B, Interludio, A, B	CM	Lento
ESOS OJITOS NEGROS	Balada	6/8	Introducción, A – B y C	CM-Am-AM	Moderato
INVERNAL	Pasillo	3/4	Preludio, Partes A, B.	Dm	Andante
LA BOCINA	Fox Incaico	4/4	A - Intermezzo - B	Em	Moderato
PERDÓNAME	Balada	4/4	A – B – A – B	DM	Moderato
QUÉ SERÁ DE TI	Balada	4/4	A – B	Am	Moderato



Sobre el acompañamiento musical

La propuesta realizada es brindar un recital de música nacional y popular para cuarteto vocal masculino, con arreglos e interpretación en estilo pop lírico, sobre pistas musicales pregrabadas. Hemos visto que es una manera fácil de exponer el presente trabajo musical, el motivo es simple, el formato instrumental propuesto es muy diverso y no siempre se nos permite realizar una presentación musical con todos los instrumentos, tanto sinfónicos como estándares de música pop, debido al alto costo en la logística y por la dificultad de movilización del elemento humano necesario y por el tiempo que requieren la preparación y los ensayos. El factor sonoro ha sido también un motivo importante, pues se necesita de un *rider técnico*²⁴, con una gran infraestructura, equipo humano, técnico, eléctrico y electrónico como: Escenario, Micrófonos, cableado, equipo de monitoreo, equipo de PA (sonido dirigido al público), vehículos para el transporte, etcétera. El trabajar con pistas musicales pregrabadas, nos permite fácilmente interpretar de una manera muy segura y eficiente los arreglos musicales, pues se necesita de un equipo sonoro muy básico para escenario y PA:

- Micrófonos específicos para voces.
- 2 o 4 monitores para escenario (depende del tamaño de escenario)
- Equipo de reproducción de audio mp3.

²⁴ El Rider Técnico tiene la función de facilitar la labor de los técnicos y para permitir a la banda para ser capaz de desenvolverse en las mejores condiciones posibles. Se especifican en el rider técnico todas las condiciones, necesidades, formas y tiempos que son necesarios para la preparación de espectáculo para el artista. Generalmente es un documento donde se especifica en términos técnicos todo lo correspondiente a equipo y logística requeridos por el artista, para la realización del show. En el rider técnico se especifican desde las condiciones de catering y camerinos hasta los tipos de micrófonos a usar en el show. El rider técnico es enviado a el empresario encargado de la realización del show y este, se encarga de coordinar con las compañías proveedoras el cumplimiento de ese rider en el día del show, por lo que deberá ser enviado con unas semanas de antelación (UNAD, 2015).



CONCLUSIONES

- Se ha logrado concebir arreglos de música nacional, latinoamericana y popular con una fusión del estilo pop lírico, incluyendo en la musicalización instrumentos sinfónicos con toda la gama de timbres característicos que nos dan más posibilidades de tener un resultado satisfactorio, según lo propuesto en el objeto de estudio.
- Se pueden apreciar en el desarrollo de este trabajo, el análisis de las obras, la descripción del acompañamiento musical sobre los arreglos vocales del repertorio que se ha escogido, tratando de explicar lo necesario para que se pueda comprender con facilidad la esencia del estilo pop lírico y la fusión con dichos instrumentos e interpretados vocalmente con estilo vocal lírico sobre música nacional ecuatoriana, latinoamericana y popular en general.
- Los arreglos vocales han sido realizados con técnicas de composición muy específicas, usando elementos de armonía tradicional, que bien llevados nos pueden conducir a conseguir lo propuesto inicialmente, creando de cierta manera un lenguaje fácil de entender a quién escuche.
- El análisis de los arreglos vocales, ha sido muy descriptivo sobre su forma y contenido, tanto en melodía, ritmo, armonía, etc. Se ha expuesto sobre los elementos y recursos utilizados.
- Se ha expuesto sobre la importancia de la técnica vocal y lo que implica el estudio de la voz como instrumento, desde la técnica de respiración, el apoyo y la proyección del sonido.



ANEXOS



BIBLIOGRAFIA

- Alejandro, M. (5 de noviembre de 2012). *Facebook*. Obtenido de https://www.facebook.com/permalink.php?id=95723534924&story_fbid=427295617337873
- beardyman. (30 de octubre de 2009). *YouTube*. Obtenido de Beardyman @ Camp Bestival - the prequel - solo beatbox: <https://www.youtube.com/watch?v=VQqTsMKa7ow>
- Bel Canto Italiano. (2 de mayo de 2015). *Metodo di Canto e Tecnica vocale del Tenore Aureliano Pertile*. Obtenido de <http://aureliano-pertile-tecnica-vocale.blogspot.com/2015/05/il-passaggio-agli-acuti-spiegato-da.html>
- Belcanto Italiano* . (26 de noviembre de 2014). Obtenido de <http://belcantoitaliano.blogspot.com/>
- Belkin, A. (1995-1999). *Una Guía Práctica de Composición Musical*. Obtenido de http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf
- Betancourt, A. (21 de junio de 2014). *pianoaprimeravista.com* . Obtenido de <http://tesituravoz.blogspot.com/>
- Biografías y Vidas. (6 de octubre de 2015). *Biografías y Vidas*. Obtenido de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/roberto_carlos.htm
- Biografías y Vidas. (5 de noviembre de 2015). *Biografías y Vidas*. Recuperado el agosto de 6 de 2015, de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sesto_camilo.htm
- Bocelli, A. (Dirección). (2008). *ANDREA BOCELLI Live in Tuscany* [Película].
- Carreras, D. P. (1998). *The 3 Tenors*. Paris, Francia.
- Cortez, H. J. (4 de mayo de 2015). *Expression Vocal*. Obtenido de <http://expressionvocal.com/resonadores-humanos/>
- Coveralia. (12 de noviembre de 2015). *Coveralia*. Obtenido de <http://www.coveralia.com/biografias/Raphael.php>
- Diccionario español lexicoon. (10 de septiembre de 2015). *Diccionario español lexicoon*. Obtenido de <http://lexicoon.org/es/cantabile>
- Domingo, P. (2012). *Songs*. Argentina.
- El arte de educar. (15 de junio de 2008). *El arte de educar*. Obtenido de <https://albayalde.wordpress.com/2008/06/15/la-musica-en-el-renacimiento-musica-vocal-y-musica-instrumental/>
- El Universo. (22 de marzo de 2002). *El Universo*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/2002/03/22/0001/18/866534D3628F4933ACD BBC8882662A05.html>



- Española, D. M. (2007). *The Free dictionary by Farlex*. Obtenido de <http://es.thefreedictionary.com/ostinato>
- Española, R. A. (2015). *Real Academia Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?w=soneto&m=form&o=h>
- Flórez, J. D. (2006). *Sentimiento Latino*. Perú.
- Fundación Wikimedia, I. (2015). *Wikimedia*. Obtenido de <https://es.wikipedia.org/wiki/Pentatonix>
- García, L. P. (agosto de 2010). *CantaCoro*. Obtenido de <http://cantacoro.blogspot.com/2010/08/fantasia-ensamble-presenta-su-disco.html>
- González, J. K. (15 de junio de 2008). *El arte de Educar*. Obtenido de La música en el Renacimiento: música vocal y música instrumental: <https://albayalde.wordpress.com/2008/06/15/la-musica-en-el-renacimiento-musica-vocal-y-musica-instrumental/>
- Grau, A. (2005). *Dirección Coral La Forja del Director*. GGM Editores.
- Guerrero, F. P. (14 de junio de 2010). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010_06_01_archive.html
- Harlan, C. (2015). *About en español*. Obtenido de <http://literatura.about.com/od/terminosliterarios/g/Soneto.htm>
- Horn, D. (Dirección). (2004). *JOSH GROBAN Love at the Greek* [Película].
- Inc., F. W. (22 de agosto de 2005). *Il Divo*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Il_Divo
- Jordá, E. (1969). *El Director de Orquesta Ante la Partitura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Lara, V. (13 de noviembre de 2008). *LOS MATICES MUSICALES*. Obtenido de http://vjlara.blogspot.com/2008/11/los-matices-musicales_13.html
- Lindseth, O. H. (7 de julio de 2013). *ODD PAVAROTTI BLOG*. Obtenido de <https://oddpavarottiblog.wordpress.com/2013/07/07/pavarotti-and-football-5-the-very-first-three-tenors-concert/>
- Louwerse, M. (2015). Obtenido de <http://popopera.com/>
- Marcos V. Medina Ron. (30 de mayo de 2014). *El Universo*. Obtenido de <http://www.eluniverso.com/opinion/2014/05/30/nota/3030356/nicasio-safadi-no-es-autor>
- media, G. G. (2015). *Melómanos*. Obtenido de <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/la-voz-humana/la-voz-humana-musica-vocal/>



- Media, V. (4 de febrero de 2011). *Vocatic*. Obtenido de <http://vocatic.com/ques-beatbox>
- Melómanos, R. (15 de noviembre de 2015). *Revista Melómanos*. Obtenido de <http://www.melomanos.com/la-musica/instrumentos-musicales/la-voz-humana/la-voz-humana-musica-vocal/>
- Moya, M. (octubre de 2015). Canción América, América. (D. Zúñiga, Entrevistador)
- Music, V. (2011). *Vintage Music*. Obtenido de <http://www.vintagemusic.es/album-fotos/12/grupos-vocales/1/>
- Origen de las palabras*. (2015). Obtenido de <http://etimologias.dechile.net/?leitmotiv>
- Orozco, R. L. (s.f.). *Explorando nuestro entorno*. Obtenido de Recolección de datos: técnicas de investigación de campo: <http://www.geocities.ws/roxloubet/investigacioncampo.html>
- Ortigueira, G. J. (2007). *Nino Bravo, y la voz se hizo mito*. Valencia: Carena editors. Recuperado el 6 de octubre de 2015
- Pazmiño, M. S. (22 de abril de 2010). *Música Ecuatoriana*. Obtenido de <http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/albazos.html>
- Peña, A. (26 de noviembre de 2007). *Técnicas de composición musical*. Obtenido de <http://tecnicasdecomposicionmusical.blogspot.com/>
- Pereyra, P. (13 de abril de 2013). *Los Andes, Estilo*. Obtenido de <http://www.losandes.com.ar/article/gran-regreso-damian-sanchez-707914>
- Revista Familia.ec. (12 de junio de 2014). *Revista Familia.ec*. Obtenido de <http://www.revistafamilia.com.ec/articulos-portada/6311-roberto-carlos-el-mito-y-la-voz-de-un-rey>
- Rodas, A. (1989). Sinopsis Estética de la Música Ecuatoriana. *Opus*, 89.
- Rothman, A. (s.f.). *Escribir canciones*. Obtenido de Método de composición por capas: <http://www.escribircanciones.com.ar/icomocomponermusica/190-metodo-de-composicion-por-capas.html>
- Ruiza, M. (2004-2015). *Biografías y Vidas*. Obtenido de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pavarotti.htm>
- Ruiza, M. (2015). *Biografías y Vidas Enciclopedia Biográfica en línea*. Obtenido de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mehta.htm>
- Sadram. (1978). *Nicasio Safadi Canciones Letras y Partituras*. Guayaquil: Sadram.
- Sánchez, I. B. (2003). *La voz, la técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.



- Scot, A. J. (1998). Obtenido de <http://www.comunidadandina.org/public/libro32C1.pdf>
- STUDIO326. (2015). *The Voca People*. Obtenido de <http://www.voca-people.com/>
- Tsioulcas, A. (16 de julio de 2014). *How The 3 Tenors Sang The Hits And Changed The Game*. Obtenido de Deceptive Cadence: <http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2014/07/16/330751895/how-the-three-tenors-sang-the-hits-and-changed-the-game>
- UEES. (24 de julio de 2015). Obtenido de <http://www.uees.edu.ec/servicios/biblioteca/publicaciones/pdf/8.pdf>
- Ujaen.es Imalaya. (25 de septiembre de 2015). *Ujaen.es Imalaya*. Obtenido de http://www4.ujaen.es/~imayala/_private/formacionvocal/TEMA%207.pdf
- UNAD. (28 de agosto de 2015). *UNAD*. Obtenido de http://datateca.unad.edu.co/contenidos/222719/contLinea/leccin_23_rider_tcnico.html
- VicenticoVEVO. (10 de agosto de 2011). *Youtube*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=baYp-Sn_cgM
- Villagar, I. (24 de noviembre de 2010). *La brújula del canto*. Obtenido de <http://www.labrujuladelcanto.com/2010/11/como-cantar-capitulo-1.html>
- Volo, I. (2013). *Grandes éxitos*. México, México.
- Whitechocolate. (19 de junio de 2013). *BANDAS VOCALES DE R&B EN LOS 90*. Obtenido de <http://letsgetiton11.blogspot.com/2013/06/bandas-vocales-de-r-en-los-90.html>
- Wickham, N. (Dirección). (2011). *IL DIVO Live in London* [Película].
- Wikimedia, F. (26 de agosto de 2015). *Crossover clásico*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Crossover_cl%C3%A1sico
- Yavirac, G. (2 de abril de 2015). *Facebook*. Obtenido de https://www.facebook.com/permalink.php?id=528874870587061&story_fbid=532258480248700
- Youtube. (2005). *Holger Merizalde*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zyfBUSjfQnY>
- Youtube. (20 de febrero de 2010). *E. Rubio*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=VbAFrGvUGf8>
- YouTube. (2015). *PTXofficial*. Obtenido de <https://www.youtube.com/user/PTXofficial>
- Zero. (11 de noviembre de 2009). *Libertad Vocal*. Obtenido de <https://libertadvocal.wordpress.com/2009/11/11/tecnica-clasica-vs-tecnica-moderna/>

